小型乐队编配

《小型乐队编配》编写组编著

人民音乐出版社

小型乐队编配

《小型乐队编配》编写组编著

人民音乐出版社
一九八二年·北京

封面设计：陈　鹏

小型乐队编配
《小型乐队编配》编写组编著
*
人民音乐出版社出版
（北京翠微路2号）
新华书店北京发行所发行
北京新华印刷厂印刷
787×1092毫米　16开本　85千文字　90面乐谱　10.5印张
1979年4月北京第1版　1982年4月北京第2次印刷
印数：30,501—36,520册
书号：8026·3568　定价：0.86元

内 容 提 要

广大业余宣传队和地县文工团，在小型乐队的有关编制和编配法等问题上经常遇到的一些急待解决的问题，这本书做了切实可行的回答。本书还有以下特点：1.只用简谱讲解。2.全书分成单旋律编配、二声部编配及多声部编配三个有联系又相对独立的单元，每学完一单元须可在实践中去运用。

前　言

许多工厂、农村、部队以及基层文艺团体的小型乐队虽然都有不同程度的乐队演奏的实践经验，但仍感到迫切需要掌握一定的小乐队编配技能。这本书就是为他们的音乐编创人员而写的。

乐队中有许多不同的乐器，它们都有各自的特点与性能。如果每件乐器都从头到尾原封不动地演奏主旋律（即通常所指的大齐奏），常常会使音乐头尾“一般粗”，使内容的表现流于一般化，有时还可能使某些乐器根本无法演奏。因此，必须根据乐曲的内容，按照一定的规律进行一番乐队的编配，以便充分发挥乐队应有的表现作用，这本书就是为解决这样的问题而写的。

为了方便读者，我们在书中力求做到以下几点：

一、以章节式与问答式相结合，由浅入深，由简到繁。从第二章起，读者每学完一个章节后就可着手乐队编配，不必等全书读完后再开始乐队编配的实践。

二、学习编配要牵涉到多方面的音乐技术理论知识，考虑到某些读者尚缺乏这个条件，因此本书中插入了一些和声、复调等方面的基本知识。

三、既照顾到很小的乐队（如十人以内的小乐队），又适应有一定规模的小型乐队（如二十人左右的小型乐队）。

四、为了使读者能较快而准确地掌握有关专业技能，我们在某些技术问题上也作了一些探讨和尝试。

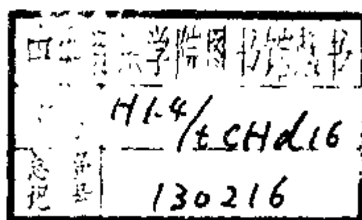
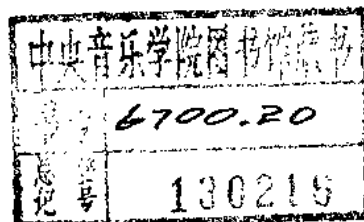
本书是以湖北艺术学院短训班的教材《小型乐队编配五十问》为基础，并参看了湖艺的其它有关教材，进行重新编写的。书中所提的问题，大多是在短训班教学中积累和收集的（由有实践经验的学员提出问题，经教研室集体备课后，由教师采取“音乐答问”的方式进行讲解，并在此基础上进一步作了归纳整理）。编写过程中进行了多次修改。

本书的执笔者有湖北艺术学院曾理中、童忠良、孟文涛，湖北省应城盐矿业余宣传队孙小元等同志。

由于我们的水平有限，不妥之处，望批评指正。

编　者

一九七八年


中央音乐学院图书馆藏书
H1-4/tCHd16
总记
130216

中央音乐学院图书馆藏书
6700.20
总记号
130215

目　录

第一章　小型乐队的编制、记谱与乐器

第一节　小型乐队的编制及其编配特点

1．根据什么情况来制定小型乐队的编制？

近年来，当我们和一些业余文艺宣传队的同志们接触时，经常被问到这样一些问题。如：

“我们的乐队小，有这缺那，是不是不够正规？”

“我们宣传队最近想添购几件乐器，组织一个小乐队，告诉我该买那几样最合适？”

“我们买的萨克管和阿尔多还从来没有用过，听说管弦乐队里根本就不用这些乐器，是吗？”

“我们这种小乐队只有十多个人，乐器也是杂七杂八的，能不能配器呢？”

……

以上这些问题，都直接或间接涉及到小型乐队的编制问题，即小乐队能否有一个基本编制？如果有，那又是个什么样的编制？

根据近几年来我们对几十个类似上述情况的工农兵业余文艺宣传队和地、县文艺团体的了解，发现他们的乐队尽管各种乐器五花八门，但是仍然有不少乐器是相同的。我们认为，小型乐队的编制，既不能“闭门造车”式地制定，也不应该照大型乐队硬套，而是应该根据上述业余乐队及地、县乐队的实际需要和可能来考虑。也就是说，既要使小乐队具有一定的表现性能，在编制和人员上又能适应基层的具体条件。

现在，首先将我们在实际中了解到的小乐队情况介绍几例如下：

单　位	民族乐器	西洋乐器	人数
应城某矿	竹笛、大阮、三弦、板胡（兼）、高胡（兼）、二胡（4）、琵琶、扬琴、低胡（兼）。	长笛、单簧管、圆号、小号（2）、长号、中音号（2）、小提琴（4）、大提琴、手风琴、萨克管。	24
当阳某镇（公社）	竹笛、琵琶、三弦、扬琴、板胡（兼）、二胡（4）、中胡、低胡。	单簧管、圆号、小号（2）、长号、小提琴（4）。	19
解放军某部	竹笛、琵琶、三弦、扬琴、板胡、二胡（2）、京胡（兼）。	长笛、单簧管、圆号、小号、长号、小提琴（5）、中提琴、大提琴（2）、手风琴。	21
某地区文工团	竹笛（2）、笙（兼）、月琴、琵琶、中阮、三弦、扬琴、板胡、高胡、二胡（4）、中胡、京胡。	长笛、双簧管（兼）、单簧管（兼）、圆号、小号（2）、长号、中提琴、小提琴（6）、大提琴（兼）、手风琴（兼）。	28
某县剧团	竹笛、唢呐（兼）、月琴、琵琶、大阮、板胡（兼）、二胡（2）、中胡、京胡（2）。	长笛（兼）、单簧管、圆号、小号、长号（兼）、小提琴（3）、大提琴、手风琴。	17

（前三个单位为工农兵业余文艺宣传队，后两个单位为基层文艺团体）

从上面列举的几个工农兵业余宣传队和地、县文艺团体的乐队情况来看，已粗具一种编制的规范，即是：

以二胡、小提琴为主的弦乐组；

以扬琴、琵琶为主的弹拨组；

以竹笛、单簧管为主的木管组；

以小号为主的铜管组；

和以民族打击乐器为主的打击乐组。

根据以上情况，本书对小型乐队基本编制的设想，大体如下：

木　管	竹笛 1（可兼长笛）、单簧管 1、笙 1。
弹　拨	扬琴 1、琵琶 1、中阮（或大阮）1。
铜　管	小号 1、圆号 1、长号 1。
弦　乐	小提琴 3—5、二胡 3—5、大提琴（或低胡）1—2。
其它兼任乐器	打击乐器、手风琴及某些色彩乐器（唢呐、三弦、板胡等）
总人数	约 20 人

上面所设想的这一种基本编制，有如下几个特点：

（1）不仅有不同乐器音色上的对比，而且形成了各自的乐器组（参看乐器性能部分的有关介绍）。

（2）不仅有高、中、低三种不同音区的乐器，而且在不同的乐器组中配置得较恰当（即每组都有高、中两种乐器或高、中、低音三种乐器兼备）。

（3）各组乐器之间的音量比例，大体符合音响平衡的要求（详见59页第25问）。

这种编制也可说是一种“混合单管编制”，就是说民族乐器与西洋乐器混合在一起，木管或铜管基本上都是单件乐器。这样的乐队，编制虽“小”但还是有“型”的。

另外，所谓基本编制，就是说可以根据具体情况增加或者减少个别乐器，甚至还可以采取代用乐器的办法。比如，管弦乐队一般确实不用阿尔多或萨克管这样的乐器（它们用于军乐），既然已经购买了，就可用阿尔多代替圆号，如果是中音萨克管，可以代替单簧管，低音萨克管则可以代替大管等等。

有一点需要特别提到的是：在大量的业余乐队中，还有不少小乐队只有十来件乐器，比如一支竹笛、一个扬琴、一个琵琶、两把二胡、两把小提琴（无小提琴亦可以用四把二胡）、一把大提琴（或低胡）、一个手风琴、加上兼职的打击乐器，总共才十来个人。象这样的小乐队，虽然很难归纳为某一种“型”，但是只要我们分析一下，也不难发现它在某些方面和前面设想的小型乐队编制一样，也具备了不同乐器音色的对比和高、中、低三种乐器在音色上的对比。因此，也完全可以用这种小乐队进行一些初步的编配（如本书第一、第二两章中所谈到的单旋律编配与二声部编配），甚至还可适当运用一点多声部编配的手法。总之，要从本乐队的实际出发来考虑乐队的编配问题。

2．小乐队总谱的基本格式怎样安排？

要将这个问题弄清楚，必须了解乐器的分组与声区特点以及小乐队的一般编配特点，因为总谱的格式是根据乐器的分组与声区特点来安排的，而小乐队的总谱格式，由于它的编配有着本身的特点，往往在总谱上也会体现出它特有的格式来：

（1）乐器依其不同的发音原理及音色上的不同大致划分为木管、弹拨、铜管、弦乐与打击乐器几种类型。

木管乐器* 大致有：竹笛、长笛、笙、唢呐、单簧管等，双簧管、大管与萨克管等乐器也属于这一类；

弹拨乐器大致有：月琴、柳琴、扬琴、琵琶、中阮、三弦、大阮等乐器；

铜管乐器大致有：圆号、小号、长号等，次高音号（阿尔多）、次中音号（巴里东）等

---

* 有一种分类法是将管乐器分为：吹管乐器、木管乐器与铜管乐器，而将竹笛、唢呐、笙等民族管乐器归入“吹管乐器”一类。本书中不作这样的细分，而是将铜管乐以外的其它管乐器都归入“木管乐器”一类。

乐器也属这一类；

弦乐器大致有：板胡、高胡、小提琴、二胡、中提琴、低胡、大提琴等乐器，京胡、京二胡、低音提琴等乐器也属这一类；

打击乐器大致有：鼓、大锣、小锣、钹、木鱼、吊钹、板鼓等。

（2）不同乐器依其声区划分，主要分高音乐器、中音乐器、低音乐器与无固定音高乐器几种：

根据一般习惯用法，竹笛、唢呐、长笛、单簧管、小号、高胡、板胡、小提琴等均属高音乐器；低胡、大管、大阮、大三弦、长号、大提琴等，属低音乐器；打击乐器为无固定音高乐器。有些乐器因其音域较宽，既可作为中音乐器使用，有时又可作为高音乐器或低音乐器使用，如二胡、小提琴、单簧管作为高音乐器使用较多，但也常作为中音乐器使用。这些用法需根据乐队和乐曲的实际情况来定，特别是在小型乐队又有它的特点。以圆号而论，本来应该是一件中音乐器，但如果在某一个根本就没有长号的小乐队中，圆号也偶尔可充当低音乐器的角色。必需说明的是，上述这种划分，并不是根据乐器本身的绝对音高而定的，主要是指在创作实践中，对该乐器的习惯用法而言。

了解到以上几点，再来谈小乐队总谱的基本格式就比较简单了。

下面，我们介绍两种不同的总谱格式，即小型乐队简化总谱及小型乐队总谱（在乐队作品出版物中，亦有其它格式。这里参照了有关格式归纳成为如下两种）：

小型乐队简化总谱*

旋律　竹笛、单簧管、小提琴、二胡、小号

5 | 1. 1 | 2 1 2 | 3 - | 3

弹拨、圆号、手风琴右手

0 | 3. 3 | 2 4 4 | 3 - | 3

0 | 1. 1 | 7 6 7 | 5 - | 5

和声伴奏

0 | 5. 5 | 5 1 2 | 1 - | 1

长号、大提琴、手风琴左手

0 | 1 3 | 5 5 | 1 - | 1

* 本书谱例都标明出处，未标明者均为本书作者编写的。

小型乐队总谱

乐器					
竹笛（或长笛）	5	i. i	2 i 2	3 —	3
笙	5	5 3. 5 3	7 5 6 7 4 4	1 5 —	1 5
单簧管	5	i. i	2 i 2	3 —	3
手风琴	5	i 5 3. i 5 3	2 7 4 i 6 4 2 7 4	3 i 5 —	3 i 5
手风琴	0	①大 1 ① 3	⑤大 5 ⑤ 5	①大 1 —	① 1
扬琴	0	i. i	7 6 7	5 —	5
琵琶	0	3. 3	2 4 4	3 —	3
中阮	0	5. 5	5 1 2	1 —	1
圆号	0	3. 3	5 6 7	5 —	5
小号	5	i. i	2 i 2	3 —	3
长号	0	1 3	5 5	1 —	1
打击乐器	0	X 0	X X	X —	X
小提琴	5	i. i	2 i 2	3 —	3
二胡	5	i. i	2 i 2	3 —	3
大提琴	0	1 3	5 5	1 —	1

如果在混合乐队中采用唢呐、三弦、板胡等色彩乐器时，其记谱则分别编入相同类别的一组乐器中，即唢呐谱记在木管组的笙与单簧管谱之间，三弦谱记在弹拨乐组的中阮谱下面，板胡谱则记在弦乐组小提琴谱之上。如有歌唱部分，则记弦乐组与打击乐组之间。戏曲的唱腔部分记在什么地方，可按各自习惯。

简化总谱中，如果旋律是在低音区，则将原标有旋律的声部移至“和声伴奏”部分的下面，以使高、低音区的差异从谱面的视觉上能大致体现出来。如果音乐中有两个旋律，则都集中写在简化总谱的最上层，而将较高的那个旋律写在上方(标明“旋律Ⅰ”)，较低的旋律写在下方（标明“旋律Ⅱ”）。

打击乐器则写在简化总谱的最下面。

如果是十人左右的小乐队，则去掉所没有的乐器，其它仍按总谱乐器排列。

在篇幅不长、乐器较少而且乐器变化不多的曲子中，以运用小乐队简化总谱为好。从抄谱来说，比较省时间，只需要在印出来的谱子上，标明什么地方用什么乐器就可以进行排练了；而且乐队队员有主旋律对照，也比较容易知道该从什么地方进来；对于合奏经验不多，或者还不习惯注意指挥动作的演奏者来说，这当然要方便多了。另外，对于初学看总谱的指挥者来说，看这样的谱子也容易掌握。比如一个和弦，在总谱里往往分散在各行不同乐器的谱中，而在简化总谱中，中间的三行是作为和弦集中记在一起的，一眼就看清楚了。这种记谱的缺点是音高不够准确。比如有的乐器为了发挥它的长处，常常并不是照谱面上音高，而是低一个八度或高一个八度来演奏，而且简化总谱上每个声部只有一种记谱，究竟是照谱面上的音高演奏，抑或是要移高八度或移低八度演奏，这完全要靠指挥和演奏人员视情况自己确定。而且在合奏过程中某件乐器需要退出还得标明（如标明“笛子止”）。所以对于篇幅长，配器变化又很频繁的作品来说，那还是用大总谱记谱更为精确。

在后面各问中举例时，以上两种记谱都将用到。

3．用简谱写总谱，如何使记谱与实际音高准确相符？

为了说明这个问题，我们先从这样一件事情讲起。一个宣传队有一次排练一个小舞蹈，演到主角面临艰苦考验时心中浮现出雷锋同志的英雄形象，这时，圆号奏出 $\frac{4}{4}$ 5· 3 2 1 | 5 - - - | … 这样一段主旋律。当时只见编配总谱的那位同志感到意外，为什么音色是那样的暗淡，完全不是他所设想的既雄浑而又有光泽的那种音色呢？到休息时他找吹圆号的同志一研究，原来他们俩对记谱的理解完全不同，因此奏出的实际音高比编配者的设想低了八度，当然效果就截然不同了。

怎样使简谱记谱能够准确表示实际音高呢？

我们知道，一个小型乐队所能发出的音，从最低音到最高音之间相隔约六个八度，包括四十几个音位。用字母来标记时，它们的音名由低到高是：E_1 F_1 G_1 A_1 B_1 C D E F G A B

c d e f g a b $c^1d^1e^1f^1g^1a^1b^1c^2d^2e^2f^2g^2a^2b^2c^3$ 一直到 e^3 …。这些高低不同的音如何用简谱来表示呢？首先我们规定以b、c^1、d^1、e^1、f^1、g^1、a^1 这七个音顺次当作1＝B、1＝C、1＝D 、1＝E、1＝F、1＝G、1＝A这七个调的1音（即不加高低音点的1 ）。

下面是一个绝对音高的音名与简谱记法的对照表，供读者查考：

简谱上下加点情况	调号 1=B	C	D	E	F	G	A	五线谱位置	
上加 ●●●	4	3	2	1	7	6	5	e^4	
	3	2	1	7	6	5	4	d^4	
	2	1	7	6	5	4	3	c^4	
	1	7	6	5	4	3	2	b^3	
上加 ●●	7	6	5	4	3	2	1	a^3	
	6	5	4	3	2	1	7	g^3	
	5	4	3	2	1	7	6	f^3	
	4	3	2	1	7	6	5	e^3	
	3	2	1	7	6	5	4	d^3	
	2	1	7	6	5	4	3	c^3	
	1	7	6	5	4	3	2	b^2	
上加 ●	7	6	5	4	3	2	1	a^2	
	6	5	4	3	2	1	7	g^2	
	5	4	3	2	1	7	6	f^2	
	4	3	2	1	7	6	5	e^2	
	3	2	1	7	6	5	4	d^2	
	2	1	7	6	5	4	3	c^2	
	1	7	6	5	4	3	2	b^1	
不加点	7	6	5	4	3	2	1	a^1	
	6	5	4	3	2	1	7	g^1	
	5	4	3	2	1	7	6	f^1	
	4	3	2	1	7	6	5	e^1	
	3	2	1	7	6	5	4	d^1	×—（二胡里弦空弦音）
	2	1	7	6	5	4	3	c^1	（中央C）
	1	7	6	5	4	3	2	b	
下加 ●	7	6	5	4	3	2	1	a	
	6	5	4	3	2	1	7	g	
	5	4	3	2	1	7	6	f	
	4	3	2	1	7	6	5	e	
	3	2	1	7	6	5	4	d	
	2	1	7	6	5	4	3	c	
	1	7	6	5	4	3	2	B	
下加 ●●	7	6	5	4	3	2	1	A	
	6	5	4	3	2	1	7	G	
	5	4	3	2	1	7	6	F	
	4	3	2	1	7	6	5	E	
	3	2	1	7	6	5	4	D	
	2	1	7	6	5	4	3	C	
	1	7	6	5	4	3	2	B_1	
下加 ●●●	7	6	6	4	3	2	1	A_1	
	6	5	4	3	2	1	7	G_1	
	5	4	3	2	1	7	6	F_1	
	4	3	2	1	7	6	5	E_1	
下加 ●●●●									

从上表可以方便地查出某音在各个不同调中的简谱唱名。例如上表中用“×”标明的音高是二胡里弦的空弦音，读者试顺这个“×”往左边读去，就可以看到：

调号 1=	B	C	D	E	F	G	A
简谱上下加点情况							
不加点	3	2	1	7	6	5	4
下加 •							

d¹　　×（二胡里弦空弦音）

“×”左边记的是它的绝对音高音名“d¹”；再往左边可以看到简谱唱名：4、5、6、7 四个唱名在“下加·”格里，表明它们都有一个低音点；1、2、3 三个唱名在“不加点”格里，表明它们都不加高低音点。由此可知，二胡空弦音d¹的唱名在1＝A时唱4，1＝G时唱5，1＝F时唱6，1＝E时唱♭7，1＝D时唱1，1＝C时唱2，1＝B时唱♭3（为了简明起见，此表只表明音级之间的相互对应关系，而不能当音阶对照表来使用，什么地方是否应加♯、♭或♮记号尚需读者自已去判断）。

有的同志会要问：“象这样严格按照绝对音高翻成简谱，有的高音乐器或低音乐器的分谱上就会出现满篇的高低音点，怎么办？”这个实际问题是必须解决的，因为要使一种记法成为编配者、指挥者和演奏者的共同语言，就必须使演奏者也乐于使用它。解决的办法是这样的：我们可以借用五线谱中的“提高八度演奏”和“降低八度演奏”这两个符号“8---┐”和“8---┘”。在简谱中可以将“8---”记在乐谱的上方或下方，分别表示提高和降低八度演奏。例如将

8---
5.3 2 1 | 5 - ‖ 奏成 5.3 2 1 | 5 - ‖，
（前者 8--- 记在上方；奏成的各音加高音点）

5.3 2 1 | 5 - ‖ 奏成 5.3 2 1 | 5 - ‖。
8---
（前者 8--- 记在下方；奏成的各音加低音点）

如果大段地使用这个符号时，开始就记“8---”表示以后继续起作用，直至“---┐”或“---┘”处为止（如通篇使用的话，甚至可记在总谱开始乐器名字的上方或下方）。

借助于上面这两个记号，不论编配者、指挥者、演奏者都可以按照自己的看谱习惯去灵活处理自己谱上如何加点，而遇到需要互相说明绝对音高时，各自谱上的上下加点的数目仍然还会是一致的。

本书以下采用的就是这个记谱方法，在需要提高或降低八度演奏时都严格标明“8---”。只有一件乐器例外，这就是低音提琴，因为它的音区过低，按照惯例任何情况下都是降低八度演奏的，例如记谱为5时实际发音是5，本书也就沿用惯例不再加“8---”来标记。

第二节 不同乐器的性能及其使用

4. 弦乐器的性能与运用如何？

弦乐器一般通指拉弦乐器，它包括板胡、高胡、京胡、二胡、中胡、低胡以及小提琴、中提琴、大提琴、低音提琴等。在小型乐队中，较普遍运用的有二胡、小提琴和大提琴三种，音质都比较柔和，演奏歌唱性的旋律以及欢快活泼的旋律都能胜任。在感情的表达上比弹拨乐器和铜管、木管乐器可以更细致一些。大、中、小型的合奏以及重奏、独奏都会用到它们。由于这几样乐器的音量都不太大，所以在乐队中的应用，作为乐器的件数来讲，数量要比管乐器多一些。

小提琴、二胡、大提琴加起来的总音域是相当宽的，约近五个八度，不仅经常用到它们的高音区和中音区，大提琴还是小乐队中的主要低音声部乐器。它们在演奏上都很灵便，在合奏中常常占主导地位，用的机会较多。下面介绍一些它们各自的特点：

【二胡】 二胡与小提琴同度演奏旋律，效果是可以的，但在小乐队中演奏旋律时二胡并不是非与小提琴合作不可的。因为在很多情况下，二胡声部有它自己表现上的特点，这除了表现在音色上与小提琴有差异之外，其演奏上还有很多传统方式，例如：各种不同的上滑音、下滑音以及内、外、空弦一些很巧妙的交替用法。比如：

1＝F （6 3弦） 2/4

5 61 6 65 | 6 65 3 | 6 6535 | 3 3 3 3 | 3 33 3 3 3 | 5 61 6 65 |

6 65 3 1 | 2 3532 | 1 1 1 1 | 1 1 1 1 | 1. 6 | 1 11 2 1 | ……

上例通过指定的空弦（ 〸 ）、内弦（ 内 ）与滑音的交替运用，增强了音乐的活跃与欢乐情绪。

【小提琴】 小提琴音域较宽，它的弓法基本上与二胡相似。但是小提琴的弓子不夹在弦线之间，所以运弓更灵活些，加之弓子是平放在弦线上的，可以利用琴弦的弹力，奏出各种快慢和力度不同的跳弓，从而增加了乐器的表现能力。

小提琴的拨弦也很灵便，用来对其它乐器演奏的主旋律作节奏上的支持，能使主旋律增加清晰感。

此外，在小提琴的演奏上还有一种特殊的用弦法，即将一些能在其它几根弦上演奏的较高音区的旋律，都指定放在较粗的G弦上演奏，使发音显得很厚实，因此，使被演奏的旋律

由于音色效果不同而获得一种新的表现素质。当然这种用法并不是在什么地方都合适的，而是要根据具体音乐作品内容中某些特定的需要来决定取舍。比如在某些感情特别浓烈深厚的地方应用这种办法， 可以取得鲜明的艺术效果。

【大提琴】 大提琴是一个音域较宽的弦乐器，它的低音区音色浑厚，中音区壮实，高音区也比较明亮。表现性能是比较全面的。在小乐队中它既能演奏歌唱性的旋律，又是乐队演奏低音声部的主要乐器，经常担任整个音乐的和声低音基础的任务。由于它的弦线长，拨弦声音既清晰，而声音延留时间又较长，效果很好。对主旋律作和声低音支持时，拨弦能使整个音乐的节奏显得非常鲜明。这种手法特别常见于带舞蹈性的音乐片断中，下面《培尔·金特》第一组曲中《阿尼特拉舞曲》的片断就是一例：

1=C 3/4

小提琴 | 3 | 6 #5 6 7 1 2 | 3 6 3 2 | 1 6 1 7 | 6 - |

p

拨奏

大提琴 | 0 | 6 0 0 | 6 0 0 | 6 0 0 | 6 0 |

（其它声部从略）

大提琴除了担任低音声部之外，有时它还能既担任低音声部而同时又起到内声部和声填充作用（如下例“⌐¬”中所示）。这在小乐队中乐器不多的情况下，是颇有用的。如下例大提琴的写法，就是这种类型：

主旋律 | 0 5 2 5 1· 76 | 5· 2 #4 6 5 - | 0 5 2 5 1· 76 | 2· 5 4 3 2 - |

大提琴 | 5 2 5 2 6 3 6 3 | 2 2 6 2 5 2 7 6 | 5 2 5 2 6 3 6 3 | 2 2 6 2 4 2 1 6 |

8----

大提琴演奏旋律的性能虽然很优越，但并非任何时候都是这样的。必须服从于音乐内容的需要。当它主奏旋律的时候，应该给与它性格相适应的旋律：

1=♭B 4/4

1 2 | 3· 5 3 2.1 | 6· 5 6 1 3 2 | 1· 2 5 6 3 2 | 1 - - - |

上例为男中音独唱的前奏，感情庄严、宏伟。显然，这样的旋律给大提琴演奏，无论是从内容来看，或者从配合男中音厚实的表现特色来看，都是恰如其分的。

另一方面，若是碰到一段非常明亮活泼欢快的旋律，而且是由女声演唱或是由笛子等高音乐器主奏时，如果还是用大提琴低两、三个八度一同去演奏，往往可能冲淡应有的效果。碰到这样的情况时，可以考虑让大提琴改作一些节奏性的低音和声支持，或者让它休止。

拉弦乐器的弓法，在这些乐器的表现性能上，亦占有很重要的地位。现简单介绍如下：

〔分弓〕 强烈的音乐常用全弓的大分弓奏出，每弓一音，效果清晰有力。如音量不需太强，可用半弓分弓；而需要极为纤柔的音乐效果时，分弓可仅用弓尖部分（例如常见的一些弦乐颤弓衬托）。总之，分弓的力度可大可小，控制自如。

〔连弓〕 即指一弓奏出两个以上的音。在记谱上，每条连线表示使用一弓。连弓的效果都较柔和，一弓拉出的音越多，音量就越小，因此也越显得柔细。通常在音乐中，总是按音乐要表现的内容恰当地安排连弓与分弓交替运用。

〔下弓〕 记作⊓，在二胡上称为拉弓（也可记作→）。下弓比较常用在强拍或强音上。这种弓法对演奏渐弱的长音来说很方便。

〔上弓〕 记作V，亦即二胡上的推弓（也可记作←）。较常用在弱拍或弱音上。与下弓相反，渐强的长音常常是用上弓来演奏的。

5．弹拨乐器的性能与运用如何？

弹拨乐器包括柳琴、琵琶、月琴、三弦、中阮、大阮、扬琴等。在小型乐队中较为普遍的有琵琶、扬琴、中阮，这几件乐器都具有鲜明的民族特色。是由于它们在演奏上的特点，所以在小乐队中是很别致的一组乐器。它们既很适合演奏节奏鲜明流畅的旋律，也可以用不同的弹奏指法演奏徐缓抒情的旋律。此外，还可以组成和弦给旋律以和声衬托。

【琵琶】 这是一种历史悠久的民族乐器。它有一套丰富的演奏手法，无论音乐表现的要求是急促的、徐缓的、激烈的、柔和的，它都可以做到，表现力细致多样。如果用轮指弹奏，可以使密集的短音连贯起来，听起来有长音延续的感觉。因此，也能在一定程度上表现歌唱性很强的旋律。例如：

1＝C $\frac{3}{4}$

♩＝168*

3. 5 4. 5 | 3 - 2 3 | 1. 2 7 1 | 6 - - |

6 0 3 | 6 0 3 | 6 0 3 | 6 3 6 |

f

上例这一段琵琶轮指演奏，抒情、优美而富有歌唱性，描绘了一派春光明媚的美丽景色。

---

* ♩＝168 表示此曲速度为每分钟168拍。下同，不另加注。

【扬琴】 扬琴的音量在弹拨乐器中是比较大的。它的高音区发音清脆，中音区较柔和，低音区则比较硬实，常与其它低音乐器配合，加强了低音声部。演奏旋律时常用中、高音区；低音区则常在强拍或强音上对旋律作些衬垫，形成扬琴演奏风格上的特点之一，如下面这两小节旋律：3 3 2321 6 5 | 1 1 6165 3 2 | …… 在扬琴上往往可以演奏成：

3 3 2321 6 5 | 1 1 6165 3 2 | ……。

扬琴能适应各种快速的音阶式的旋律进行，大音程跳动也不困难，特别是对于需要加以华彩性润饰的旋律它更是在行。如：

主旋律 | 5 1 6 5 3 6 5 3 | 2 5 3 2 1 2 3 5 | 6 …
扬琴 | 5612 6165 3561 5653 | 2356 3532 1265 1235 | 6 …

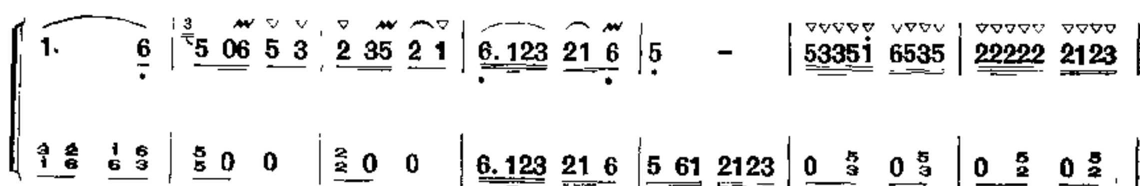
由于扬琴具有这些性能，因此它在小乐队中的作用是不可忽视的。又如：

1=D 2/4

梆子 | 5. 1 6535 | 2. 3 | 5. 1 6535 | 1. 6 | 5. 1 6 5 | 3. 5 2 1 |
扬琴 | 55 15 | 55 15 | 55 15 | 55 15 | 55 15 | 55 15 |

3. 3 216 | 5 - | 5. 6 | 1. 6 | 5. 1 6 3 | 5 - |
55 15 | 5 61 2123 | 5 35 1 3 | 1 3 | 0 13 6 1 | |

3. 1 | 6. 1 6 5 | 1 6 5 35 | 2 2 6 | 5. 3 | 6 2/1 6 5 | 6/5 3 2 |
0 13 5 1 | | 0 55 7 2 | | 0 35 1 3 | 6 3 1 5 | 0 35 6 1 |



（其它声部从略）

从上几例的旋律片断中就可看到扬琴表现性能的多样性。有时扬琴和竹笛同奏旋律，以强调整个乐段的最后终止；有时在旋律句末长音处填充，以加强对旋律的呼应与补充；有时又用双音给旋律以节奏支持，加强了旋律感情的表达。

【中阮】 音色圆润，但音量较小。也正因为这一特点，很易与其它乐器揉和，所以编入弹拨乐组，放在小乐队中应用是合适的。但作为主奏乐器则在音色及表现性能方面比不上琵琶。因此常常是作为其它主奏乐器旋律的中音支持者出现。有时也用来加强乐队的低音声部。此外，还可以与其它弹拨乐器组成和弦伴奏，这时，它的音色很能起到协调的作用。如：

1=G $\frac{2}{4}$

笛子、月琴、二胡等

旋律

扬琴

琵琶

阮

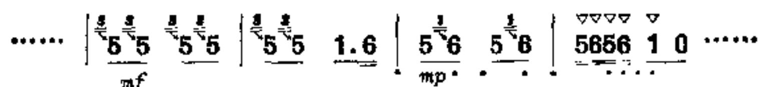
和声伴奏

6．木管乐器的性能与运用如何？

木管乐器组是所有乐器组中音色最丰富多采的一组，品种也较多，通常采用的有竹笛、笙、唢呐、长笛、单簧管、双簧管等。但是小型乐队中则以竹笛（或长笛）、单簧管应用最普遍，有的还有笙。

【竹笛　长笛】 从音色上来说，长笛与竹笛音色都很明亮，但长笛比较柔和一些。

从演奏上来说，二者都很灵活，适宜于演奏活泼、快速跳动的旋律，但竹笛在滑音的吹奏上非常方便，长笛却因为有键子的限制不能奏滑音。因此就形成了竹笛独有的演奏风格。一些民间风格很浓厚的旋律，用竹笛吹奏起来是特别生动的，例如：



用长笛就无法奏出上例中的滑音，因此，旋律的生动性就差些。但是长笛在吹奏半音阶进行和转调方面却非常灵便。它的音域也较宽，如下例，

1＝D

快速

ff

合唱：
2 - - | 2 - - | 2 - - |
嗨哟！ 嗨哟！
1 2 1 1 2 1 1 2 1 | 1 2 1 1 2 1 1 2 1 | 7 - - |
划 哟 划 哟 划 哟 划 哟 划 哟 划 哟 嗨哟！

长笛 单簧管：
5 #4 ♮4 3 ♭3 2 ♭2 1 7 | ♭7 6 ♭6 5 #4 ♮4 3 ♭3 2 | ♭2 1 7 ♭7 6 ♭6 5 #4 ♮4 |

（其它声部从略）

上例为强音量的全奏。长笛与单簧管的半音阶下行有如急滩上的惊涛骇浪扑面盖来，作为合唱的背景，更显出黄河船工们的英雄气概。

【单簧管】 单簧管的音域比较宽，演奏上也相当灵便，它在不同的音区有不同的音色，强弱控制比其它的管乐器更好，所以在小乐队中它与其它乐器结合，在音色上较易做到融合。

【笙】 它较难吹奏很快速的旋律，但它可以同时吹奏几个音，常担任乐队的和声填充任务。

总的来说，这三种乐器既善于吹奏欢快活泼跳跃的旋律，又能吹奏非常抒情的旋律。而且由于它们的音色不同，在带有模仿与呼应特点的音乐片断中，用木管与其它乐器组交替出现，可以取得音乐上的充分对比。

7．铜管乐器的性能与运用如何？

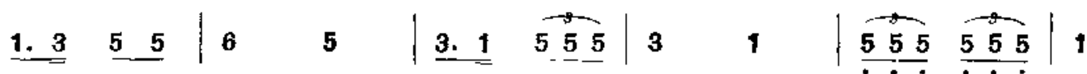
铜管乐组是最有力度的一组乐器。它常用在音乐的高潮和加强力度以及表现战斗进军的气氛的地方。

铜管乐组成的和弦伴奏，具有光辉灿烂、威武雄壮的效果。常作为全奏时的和弦支柱。小乐队中常用的铜管乐有圆号、小号、长号三种乐器。

【圆号】 在铜管乐里，圆号与小号、长号的音质不同，小号、长号的音色强烈，圆号的音质温和、浑厚。但强奏时，可以获得丰满的金属性质的音响，它可以出色地演奏中音旋律。更常见的是与其它铜管组合起来作和声性的使用（关于和声的运用，见第三章）。另外，由于圆号的音色温和，因此，它比较容易与其它乐器的音色更好地融合，这是小号和长号都比不上的。

【小号】 小号的主要性格是音色明亮、辉煌，音质比较强烈，灵活性较高，例如：

1＝G $\frac{2}{4}$



上例这段雄伟庄严的旋律用小号演奏，发挥了小号的明朗、雄壮、有力的特色，表达了中华民族伟大的英雄气概。

【长号】 长号强奏时可以发出暴烈的音响，长号常用在高潮或强乐段中作低音基础使用，以增加乐队总的力度。有时也演奏短小的低音旋律，例如：

1＝C $\frac{2}{4}$

声部	1	2	3	4	5	6
单簧管	0 0	i i3	5 -	0 33 50	0 55 i	i i3
圆号	0 0	1 13	5 -	1 -	5 -	1 13
长号	0 0	0 0	1 13	5 -	50 50	50 50
女高音 女低音	*f* i i3	5 -	32 35	i6 5	i i3	5 -
	风 在	吼，	（龙格 龙格	龙格 龙）	马 在	叫，
男高音	0 0	i i3	5 -	32 35	i6 5	i i3
		风 在	吼，	（龙格 龙格	龙格 龙）	马 在
男低音	0 0	0 0	i i3	5 -	32 35	i6 5
			风 在	吼，	（龙格 龙格	龙格 龙）
小提琴Ⅰ	*f* i i3	5 -	3 33 33	{55 50 / 33 30}	i i3	5 -
小提琴Ⅱ	i i3	5 -	{i ii ii / 5 55 55}	{ii i0 / 55 50}	i i3	5 -
大提琴	10 50	10 50	10 50	10 50	10 50	10 50

（其它声部从略）

上例《保卫黄河》这首歌是全奏进入高潮时三部轮唱的音乐片断。小提琴支持女声声部；单簧管及圆号支持男高音声部；而长号则作为男低音声部的旋律支持，表达了雄壮、庄严的气势，加强了男低音声部的力度，使得男低音声部显得更加宏伟。

8．打击乐器的性能与运用如何？

打击乐器多属于节奏乐器，常见的有大堂鼓、定音鼓、小堂鼓、大锣、京锣、小锣、大钹、小钹等。在小型乐队中较普遍应用的有京锣、小锣、小钹、小堂鼓四件。有的小乐队还有大堂鼓，它在音色、音量及节奏上可得到部分类似定音鼓的效果。此外，还可根据某些地方民间音乐色彩的需要加用马锣。而在戏曲中则要加板鼓和云板。

打击乐器除在戏曲中击拍、加强终止、渲染战斗气氛、配合唱腔情绪及人物亮相等等之外，在一般器乐合奏、歌舞或小歌剧中，也经常用来加强欢快、热烈、喜庆的情绪，如下例：

1=G $\frac{2}{4}$

热烈地　快速　♩=120

定音鼓是有确定音高的鼓，使用它时要注意选择合适的定音，一般是选用乐曲调式的主、属两个音。此外，定音鼓（没有定音鼓用大堂鼓也可以）的渐强、滚奏，对完美地引入一个

雄伟广阔的音乐主题或将音乐推向高潮，都极为有效。

1=G 2/4

旋　律 | 5 65 | 4. 5 | 62 17 | 6 - | 25 61 | 21 76 |

和声伴奏 | 1 - | 6 - | 2 - | 1 - | 25 61 | 21 76 |

大堂鼓 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 |



转1=D　开阔地

旋　律 | 5 - | 3#4 56 | 3 23 | 1.2 76 | 53 5 | 5 - |

和声伴奏 | 5 - | 3#4 56 | 1 - | 6 - | 56 5 | 55 12 |

大堂鼓 | X - | X - | X 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 |

下例的音乐，从很轻的锣声及小提琴高音区的碎弓开始，衬以钹的滚奏，形象地描绘出北方原野上大雪纷飞的画面：

1=♭D $\frac{4}{4}$

行板 ♩=66

钹	0 X - - (ppp)	X - - - (mp)	X0 0 0 0 (ppp)	0 X - - (ppp)
锣	X - - - (ppp)	0 0 0 0	0 0 0 0	X - - - (ppp)
竖琴	0 0 0 0	0 0 0 0	0 0 0 0	6326326 - - -
小提琴 I	3 - - -	3 - - -	2 3 1 7	6 - - -
小提琴 II	3 - - - (pp)	3 - - - (f)	2 3 1 7 (mp)	6 - - -
大提琴 低音提琴	0 0 0 0	0 0 0 0	0 0 0 0	0 2 1 7 (拨奏)

打击乐器在乐队中，应根据内容的需要节制使用。因为打击乐器的音量一般都较强，如果在一首合奏曲中从头至尾全部打击乐组都一齐加上去，既容易将其它乐器压住，而本身又缺乏对比，反而使效果不鲜明。

9．色彩乐器的性能与运用如何？

在一些小型的混合乐队中，唢呐、三弦、板胡的音色比较独特，性格也是比较鲜明的。当它们单独使用时（例如作为说唱的伴奏），这两方面的特点并不鲜明，或者说并不格外重要。但是它们一旦加入一个小型混合乐队，就与其它乐器产生了音色上、性格上的对比。因此，在乐队中使用这几件乐器时，要适当考虑到这一因素。

【唢呐】 唢呐的音色明亮，性格开放，音区高，音量又大，就是在大齐奏中无论用什么力度也是盖不住它那种独特的音响的。所以在小乐队中应用它时要注意：

如果要给唢呐一个旋律，必须考虑到这个旋律的内容与性格是否与唢呐所具有的音色和特性相适应。假使是一段欢快热烈的旋律，那就对上号了。而且有时在出现一般欢快情绪的时候，还不一定让它出来吹奏，往往要到乐曲发展到最欢快的地方，比如高潮来到的地方，它才出来，那真可说是好钢用在刀刃上了。反过来，若给它一段富有“沉思性”的旋律，事情就比较难办。这时宁可让二胡或小提琴来担任为好。

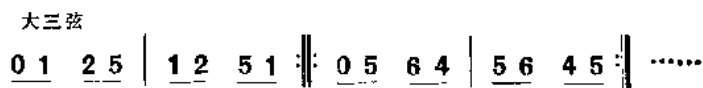
在小乐队中，唢呐不存在去支持其它旋律主奏乐器的可能。因为如果它去支持谁，实际上等于要谁来支持它。这样，将会起到喧宾夺主的反效果。

由于它音色特别显著，因此与其它乐器组合时，其复合音色的融合性不理想。这在以后多声部配器中作为和声声部运用时，尤其如此。

在乐曲中与其它乐器前后呼应对答，由于性格鲜明，效果往往很生动。

【大三弦】 大三弦的音色在弹拨乐器中也是具有特点的，发音刚脆。

强奏时显得有些粗野，如与特定的旋律配合起来，往往能更明显地揭露出残暴凶恶的形象。如：



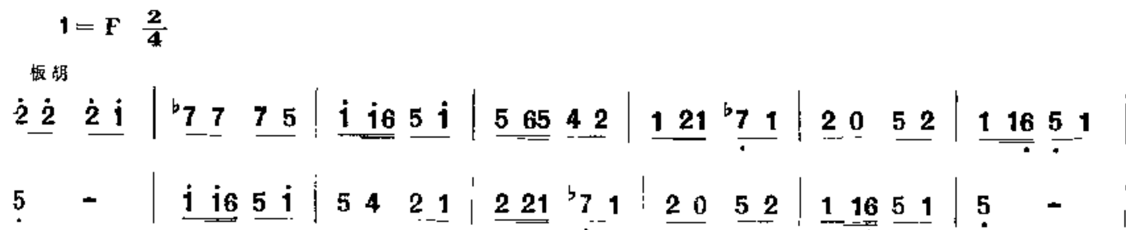
它有时也演奏其它性格内容的旋律，但往往从支持的角度出现而不占主导地位。在主奏乐器不多时，尤其要注意音量的控制，在小乐队中要慎用。

在强力度全奏时，可大胆参与进去，或在低音区与大提琴拨弹一同作为乐队的低音节奏支持。它与其它少量乐器构成内声部和声填充时，音色的融合性甚差。

【板胡】 板胡与前二者相比，民间特色较为鲜明，特别是在北方的地方戏曲中，板胡的地位是很突出的。

板胡的音区在乐队中虽然相当高，但是它的发音却饱满有力，音色明亮高亢。因此，它在和其它弦乐组合时往往容易突出。但在接近中音区的音域里，和笛子及笙组成的复合音色倒是比较融和而自然的。

在小乐队中，单独担任旋律片断或与其它乐器呼应对答时，效果鲜明。它长于表达激动、奔放的感情，也可演奏刚强有力的旋律，如《陕北组曲》（马可曲）：



10．乐队的组合方式通常有哪几种？

不同乐器的组合方式，可以分为独奏、齐奏、同组乐器组合、同音区乐器组合及全奏五种。

乐器的不同组合，可以产生不同的音色效果。由相同乐器演奏的音乐片断，称为单一音色；将几件音色不同的乐器组合在一起，演奏时尚能基本上听出各自的音色特点的，称为复合音色；将更多的音色不同的乐器组合在一起，演奏时已无法分辨各自的音色特点的，称为混合音色。现将不同组合方式及其音色特点分别举例如下：

（1）独奏片断：某一个乐器单独演奏某一音乐片断。

这种单一音色的独奏片断，擅长于表现某种特定的情绪或较细腻的感情。也可作为全奏或高潮前的连接片断，以达到强烈的对比，从而更好地突出高潮，如：

1＝F $\frac{2}{4}$

渐慢　　转1＝D　中快

板　胡

和声伴奏

这里在全曲的结束前安排了板胡的独奏片断，从而更好地对比出高潮处全奏的热烈欢腾情景。

又如贝多芬《第五交响曲》，在下例的音乐片断中由圆号强奏“命运”的动机时，没有其它任何乐器伴奏，发挥了圆号的独特音色：

圆　号

小提琴Ⅰ

小提琴Ⅱ

中提琴

大提琴
低音提琴

单簧管

大　管

圆　号

小提琴Ⅰ

小提琴Ⅱ

中提琴

大提琴
低音提琴

（2）齐奏片断：不同乐器一齐演奏同一主旋律片断，不使用和声与复调等多声部手法，如《黄河大合唱·保卫黄河》（冼星海曲）：

1＝G $\frac{2}{4}$

小提琴Ⅰ	5· 4 3 2	1 7 1 0	3· 2 3 5	6516 5 0	6· 5 4 3	2. #1 2 35
小提琴Ⅱ	5· 4 3 2	1 7 1 0	3· 2 3 5	6516 5 0	6· 5 4 3	2. #1 2 35
中提琴 大提琴	5· 4 3 2	1 7 1 0	3· 2 3 5	6516 5 0	6· 5 4 3	2. #1 2 35
低音提琴	5· 4 3 2	1 7 1 0	3· 2 3 5	6516 5 0	6· 5 4 3	2. #1 2 35

这里根据不同乐器的音域及其表现性能，用了四个八度来齐奏，音响厚实。但因都是弦乐，所以音色比较单一，音响也并不强烈。接下去就逐步增加木管、铜管，并且使用了多声部手法。但显然，这里的齐奏片断为后面音乐的逐步增长作了铺垫。又如《织出彩虹万里长》（杨绍斌曲）：

壮大地

齐奏

0 5 1 2	3 1 2 3	5 3 5 6	1 6 1 2
0 5 1 2	3 1 2 3	313 313 313 313	462 462 462 462

这里的齐奏放在全曲的结尾以前，由扬琴、琵琶、小阮、中阮、高胡、二胡、中胡等乐器来演奏，很有气势。这里由弹拨与弦乐组合的复合音色，同样也为后面的多声部音乐作了铺垫。

（3）同组乐器共同演奏某一音乐片断：同组不同乐器的结合，其它乐器组的乐器暂作休止。如前例《保卫黄河》中的齐奏片断就是只有弦乐器的组合，木管、铜管等其它乐器组的乐器都没有演奏。

有时，不同组乐器的组合，经过某种处理，也可能达到同组乐器的效果，如下例：

小快板　渐快

琵琶 扬琴	6156	1 1 6165	3 3 6 6
小提琴	0	拨奏 13 13 *p* 0	13 13 0
中提琴	0	拨奏 5 5 *p* 0	6 6 0
大提琴	0	拨奏 1 1 *p* 0	1 1 0

此处的弦乐器采用拨奏，实际上是作为弹拨乐器使用的。与扬琴、琵琶共同组成弹拨乐组，从而突出了弹拨的音色，其音色仍然较为单一。

在小乐队中，手风琴有时与木管结在一起，共同作为和声填充，也属不同组乐器达到同组乐器的效果，这将在后面另讲。

（4）同音区乐器的组合：不同类的乐器在相同音区共同演奏某一音乐片断，如：

乐器				
单簧管	6. 1	6 5·3	6 1 2	3 -
大提琴（拨奏）	0 1 3 0	0 1 3 0	0 6 4 0	0 7 3 0
低音提琴（拨奏）	6 0 0	6 0 0	2 0 0	3 0 0

上例以单簧管的低音区演奏主旋律，弦乐低音拨奏作点缀性的伴奏，发挥了同声区乐器组合的特点。当然不同类乐器除了在这种低音区组合的方式之外，也可以同时在高音区和中音区分别组合起来运用。例如：小提琴与笛子在高音区组合的同时，二胡与笙在中音区组合，大提琴则与阮组合成为低音声部，这都是可能的同音区组合方式。

（5）全奏：乐队中所有的乐器全部演奏某一多声部音乐片断。全奏与齐奏不同，因为它演奏的不仅是主旋律，而同时还包括和声伴奏。它能产生一种混合音色的音响效果。常用于雄伟、有力的音乐片断、乐曲引子或高潮部分。本书第二问中的小型乐队总谱排列（14页），就是引用的全奏谱例。该例动用了全部乐器，和声丰满，气势浩大。

以上这几种不同的乐队组合方式，在实际创作中，常混合穿插运用，从乐队编配的实践来讲，以这种混合的方式用得最多。

第二章 单旋律编配

第一节 单旋律编配及其技术处理

11．什么叫做单旋律编配？

某业余乐队得到一份聂耳编曲的器乐曲《金蛇狂舞》的单旋律谱。由于他们不熟悉和声，无法编成多声部的乐曲，只好大齐奏。

乐曲的最后一段是这样的：

5.

…… 56 56 | 54 5 | 12 12 | 56 1 | 56 56 | i6 5 |

10.

12 12 | 56 1 | 3/4 56 54 5 | 12 56 1 | 2/4 56 5 | 12 1 |

15. 渐强

56 5 | 12 1 | 55 11 | 55 11 | 55 15 | 15 15 |

20. 转快 25.

1 1 | 1 1 | 1.1 11 | 11 1 | 55 44 | 55 2 | 25 44 |

f ff

30.

61 2 | 42 24 | 5 56 | i 6i | i6 5 | 56 54 |

35.

2 25 | 52 43 | 21 44 | 61 24 | 2161 5 | 66 5 ‖

在奏完这一段旋律之后，有的乐队队员说：“从头到尾大家一起奏，音量一样大，旋律线条一般粗，音色上缺乏对比变化，平平淡淡，不能把作品内容生动地表达出来。”吹笛子的队员说：“这段旋律的前面一部分，乐句都具有一种对答的性质，现在每一句我都吹，就象在自问自答一样，没有什么意思”。弦乐组的同志表示同意，他们提议由笛子吹上句，弦乐拉下句，这样，呼应感更强些，如：

笛子 弦乐

56 56 | i6 5 | 12 12 | 56 1 |

打击乐组有个同志说："对，记得过去我曾在广播喇叭里听到过，好象也是问答似的。弦乐组这个建议对我们很有启发，我们打击乐组也是眉毛胡子一把抓，从头一起敲到尾，缺乏变化，不如来点呼应"。于是决定第一句只打小锣，第二句才加锣钹，如：

| 56 56 \| i6 5 \| 12 12 \| 56 1 \| ……
小锣 台台 台台 \| 台台 台 \| 锣、钹 仓仓 七仓 \| 七七 仓 \| ……

大家一试，果然效果要好些。接下去从第十五小节起，音乐渐强，具有力量集聚与汇总的趋势，那些还没有动用的乐器就从这里逐步加进来，一直到第二十二小节进入高潮段时，乐队还剩下一支唢呐尚未动用，于是也就从高潮段这里加入。唢呐一进来，整个音乐就显得特别热闹、从而使欢快情绪更加鲜明。

另外，乐队还有一支长号。在这个民族乐器为主的乐队中可不可以用？经过一讨论，大家认为后一段音乐是全奏，音量大，加上长号，音色不算突出，而且在乐队的低音区加上它，还会使整个齐奏的旋律厚度加强，在热烈的基调上更能增加几分宏伟的形象，因此，不妨试一试。可是长号演奏员说后面速度太快了，吹不来。于是就将长号的旋律简化了一下，成为：

23.
原旋律 \| 55 44 \| 55 2 \| 25 44 \| 61 2 \| ……
长号 \| 5 4 \| 5 2 \| 2 4 \| 61 2 \| ……

试奏后效果还可以，于是就这样定下来了。

最后一段乐谱，就变成了以下这个样子：

竹笛、笙、琵琶、扬琴（或加单簧管） 5.
\| 56 56 \| 54 5 \| 0 0 \| 0 0 \| 56 56 \| i6 5 \|
二胡、小提琴、大提琴
\| 0 0 \| 0 0 \| 12 12 \| 56 1 \| 0 0 \| 0 0 \|
小锣 锣、钹 小锣
\| 台台 台台 \| 台台 台 \| 仓仓 七仓 \| 七七 仓 \| 台台 台台 \| 台台 台 \|

10.
\| 0 0 \| 0 0 \| 3/4 56 54 5 \| 0 0 0 \| 2/4 56 5 \| 0 0 \|
\| 12 12 \| 56 1 \| 3/4 0 0 0 \| 12 56 1 \| 2/4 0 0 \| 12 1 \|
\| 仓仓 七仓 \| 七七 仓 \| 3/4 台台 台台 台 \| 仓仓 七台 仓 \| 2/4 七台 七 \| 仓七 仓 \|

15.

| 56 5 | 0 0 | 55 11 (mp) | 55 11 | 55 15 | 15 15 |

| 0 0 | 12 1 | 0 0 | 55 11 | 55 15 | 15 15 |

| 七台 七 | 仓七 仓 | 七 七 | 七 七 | 七七 七七 | 七七 七七 |

20. 转快 ff

唢呐 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 55 44 | 55 2 |

竹笛、笙 弹拨乐器 | 1 1 | 1 1 | 1. 1 11 | 11 1 | 55 44 | 55 2 |

长号 | 0 0 | 0 0 | 1 01 | 11 1 | 5 4 | 5 2 | 全奏至曲终

二胡 小提琴 大提琴 | 1 1 | 1 1 | 1. 1 11 | 11 1 | 55 44 | 55 2 |

加小堂鼓

打击乐器 | 仓 仓 | 仓 仓 | 仓仓 七仓 | 七七 仓 | X XX X XX | X XX X XX |

上例通过各种乐器的交替出现与全体齐奏，使乐队在演奏上至少可以获得如下几种对比变化效果，从而加强了乐队在表达丰富音乐内容时，表现手法的多样性：

（1）各种不同乐器的单个音色与部分乐器组合的复合音色，以及全奏混合音色三者之间的音色对比。

（2）将旋律放在乐队高、中或低音区所产生的不同效果，与大齐奏在旋律音区及厚度上形成的对比。

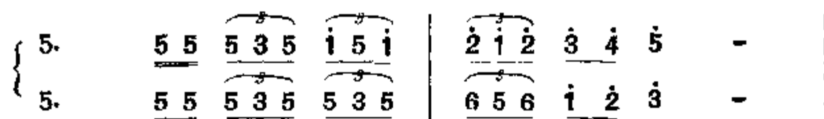
（3）个别乐器、部分乐器、全体乐器在演奏上获得不同音量所形成的强弱对比。

当然还可以在上述的几种形成对比、变化的手法的基础上，将前面所举的这个例子处理得更多种多样，更细致一些。但是不管程度如何，这样的处理，都属于单旋律编配手法的运用。

12．主旋律分配给什么乐器怎样确定？

以上面《金蛇狂舞》的单旋律编配为例，有的地方用弹拨乐器演奏，有的地方用弦乐演奏，有的地方加进了长号，有的地方加进了唢呐，这些都是主旋律分配给什么乐器的问题。这个问题在单旋律编配中占有十分重要的地位，因为主旋律分配给什么乐器主奏，对准确表达乐曲的思想感情，起着非常重要的作用。

根据什么来选择主奏乐器呢？总的说来，必须根据音乐内容的表达与形象塑造的需要。例如《长征组歌》（肖华词，晨耕、生茂、唐诃、遇秋曲）的序奏中：

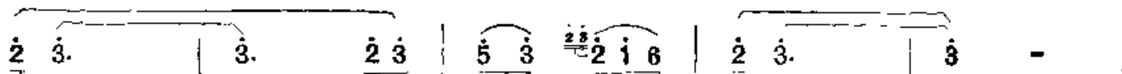


选用了小号主奏这段旋律，犹如嘹亮的军号声响彻入云。要是换用其它乐器，如由竹笛或双簧管来演奏，就没有那种刚劲有力的气概。

又如在《长征组歌》第三曲《遵义会议放光辉》中的一段音乐：

1=♭B $\frac{2}{4}$

清新、优美



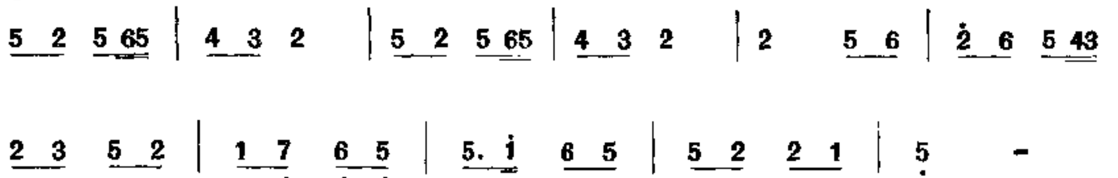
这段音乐选用竹笛与双簧管主奏，富有民间和地方的色彩。此处若用小号来主奏，就不可能表现万物苏醒、大地春回的诗情画意。

从音乐内容出发来选择主奏乐器，还必须注意以下几点：

（1）选择主奏乐器时要注意音乐的风格特色，例如交响组曲《白毛女》第三段的一段音乐：

1=G $\frac{2}{4}$

稍快



这段旋律欢快活泼，富有乡土气息。选用民族乐器板胡主奏，生动地刻划了喜儿在接受爹爹杨白劳给她买二尺红头绳的喜悦心情。板胡是我国北方流行的一种民族乐器，上例选用板胡，更典型地体现浓厚的乡土气息和鲜明的地方风格。如果用小提琴来演奏，所体现出的那种乡土气息就会比板胡要差。

（2）选择主奏乐器时要联系该乐器的特点来考虑，例如：

1=G $\frac{2}{4}$

竹　笛 | 2321 7176 | 5654 3432 | 1217 6765 | 4543 2321 | 7176 5654 | 3432 1217 |

笙 | 4/6 0 | 0 0 | 3/1 0 | 0 0 | 2/5 0 | 0 0 |

大　阮 | 4/2 0 | 0 0 | 1/6 0 | 0 0 | 7/3 0 | 0 0 |

上例的旋律速度很快，有起伏的级进下行，表现了你追我赶的热火场面。选用笛子的双吐演奏，使旋律清快，音色明亮，对于表达音乐的思想感情是很适应的。如果用笙和大阮来演奏，那它就望尘莫及了，甚至根本就无法演奏出来。所以选择主奏乐器还应考虑乐器演奏技术上的可能性。

（３）选择主奏乐器时要联系不同音色及各种音色的结合所具有的表现力来考虑。

第10问中曾提到单一音色以及各种复合音色、混合音色都有各自特有的表现力。在选择主奏乐器时就要考虑用哪种单一音色或复合的混合的音色才能更好地表达音乐内容，例如：

1=G $\frac{2}{4}$

竹　笛 | 5.1 65 | 54 3 | 5.1 65 | 1· 6 | 5.2 35 | 2321 76 | 12 7276 | 525 |

笙 | 5.1 65 | 54 3 | 5.1 65 | 1· 6 | 5.2 35 | 21 76 | 12 7276 | 525 |

柳　琴 | 5.1 65 | 54 3 | 5.1 65 | 1· 6 | 5.2 35 | 21 76 | 12 7276 | 525 |

琵　琶 | 5.1 65 | 54 3 | 5.1 65 | 1· 6 | 5.2 35 | 21 76 | 12 7276 | 525 |

二　胡 | 5.1 65 | 54 3 | 5.1 65 | 1· 6 | 5.2 35 | 21 76 | 12 7276 | 525 |

（伴奏声部从略）

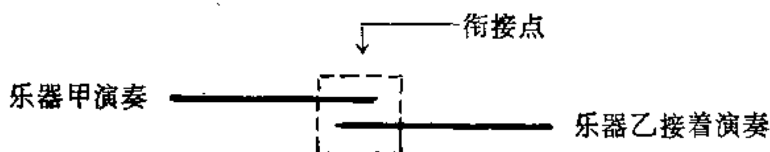
这是一种由木管、弹拨、弦乐三类乐器结合一起而形成的复合音色。作者将这些乐器结合在一起演奏，既形成了一种新的特有音色，同时又保留了各乐器原有的音色和表现性能。由于笛、笙的音色嘹亮、明快、爽朗，弹拨乐器欢快、活跃，二胡富于热情歌唱，三者交织在一起便更好地表现出在大寨精神鼓舞下，千军万马改天换地的欢腾情绪。试设想，此例如果选用单一音色（单独由几件弦乐演奏或单独由木管或弹拨乐器来演奏），其表现力就不会有复合音色那么丰富。

上面所有这些例子都充分说明，不论是根据音乐的风格或根据乐器的性能来选择主奏乐器，还是不同音色结合的运用，都是从更好地表达音乐应有的内容这一点出发来考虑问题的。

13．主奏乐器需要更换时，如何进行交接？

在旋律进行中，主奏乐器常常需要更换，这就产生了不同乐器的交接问题。在更换乐器时，有的需要衔接，有的不需要连成一气，这就必须用不同的办法进行交接。通常有以下几种交接的办法：

（ 1 ）用“衔接点”的重叠进行交接：当旋律要求连贯时，常采用这种办法。编配时必须处理好乐器的“衔接点”，这就好比两根电线需要接成一根电线时必须把“接点”焊牢才能顺畅地通电一样。



如上图所示，处理好“衔接点”的办法，通常是将前乐器演奏的最后一个音与后乐器的第一音重叠起来，如：

1＝D 2/4　　　　转1＝G

竹笛	5652 5256	1215 1512	4542 4542	4542 4567	5 0 0	0 0
板胡	0 0	0 0	0 0	0 0	5. 1 6 5	5 4 3
竹笛	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0
板胡	5. 1 6 5	1· 6	5. 2 3 5	2321 7 6	1 2 7276	5 2 5

上例中第五小节的第一个音符就是“衔接点”，竹笛与板胡重叠演奏5音，从而使旋律更好地衔接起来了。接点的重叠处一般有这样几个特点：①衔接点往往在强拍或次强拍上。②前乐器停顿在短音符上。③后乐器与前乐器多为同度或八度的重叠。

不同乐器的衔接，是否还要加进其它的乐器，这要看具体情况而定。

为了使交接前后能取得音色、音区上的对比，后乐器与前乐器可以相差两个八度进行交接，衔接点上还可加进其它的乐器，如下例“※”处加进了中音乐器：

高音乐器 | 0 0 | 0 0 | ※3· 23 | 1 2 1 7 | ※6 0 0 |
中音乐器 | 0 0 | 0 0 | 3 0 0 | 0 0 | 6 0 0 |
低音乐器 | 6· 35 | 6 1 2 5 | 3 0 0 | 0 0 | 6· 56 |

这样处理的好处是，由于加了中音乐器，“衔接点”在音色、音区方面能较好地溶成一体，从而使前后两个乐句衔接得更好。

当一种乐器在演奏某一旋律片断而音域不能胜任，必须由其它不同音区的乐器来接替时，应选择音色上较为相近的乐器。一般不需在“衔接点”上加进其它乐器。如下例“※”处：

1=A $\frac{2}{4}$

亲切、热情　中速

竹　笛 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 2 - | 5 - | 323 1 5 |
小提琴Ⅰ | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 2 - | 5 - | 323 1 5 |
小提琴Ⅱ 双簧管Ⅰ | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 2 - | 5 - | 323 1 5 |
单簧管Ⅰ | 0 0 | 0 0 | ※3 2 3 5 | 6 5 6 1 | ※2 0 0 | 0 0 | 0 0 |
大　管Ⅰ | 2 3 5 6 | 7 6 7 2 | 3 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 |

（伴奏声部从略）

上例旋律音区由低至高，需要变换乐器才可能演奏出来。由于所接替的乐器都是木管，“衔接点”也多为同度。在音色与音区方面对比都不大，因此，在“衔接点”上不再另加乐器，以便更好地达到一气呵成的效果。

（2）用小连结句进行交接：当前一句的落音较长时，接替的乐器先以短小的音型片断（常为音阶式）与前一句的落音重叠，形成“衔接”的小连结句而引出后一句的主旋律。

1=F $\frac{4}{4}$

小提琴 | 0 5 0 5 0 5 0 5 | 0 6 0 6 ※5.6 3561 | 3.5 2 3 5 - |
大提琴 | 5· 6 1 2 1 7 | 6· 5 6 1 5 - | ……………………

这种小连接句往往由接替的乐器来演奏，以保持前句落音的完整。

（ 3 ）直接进行交接：如果句法是弱起的，一般不需要使用衔接的办法，以保持旋律的清晰和音乐句法的完整，如：

木管乐器	0 6 5 43	2 0 0	0 0	0 0	0 0
弹拨乐器	0 0	0 6 5 43	2 0 0	0 0	0 0
低音乐器	0 0	0 0	0 6 5 43	2 0 2 0	2 -

这里接替乐器都是弱起的，直接进行了交接，使接替的乐器各自断开。

当前后两个旋律对比很强烈，即使接替乐器起于强拍也往往不一定使用"衔接点"重叠的办法。这就好比两根电线，本身就不要求接在一起，当然也用不着将接点焊牢了，如：

小提琴 二胡	0 0	3767 56 5	0 0	3767 65 6
板胡	1. 1 1 5	0 0	1. 1 1 6	0 0

这里的板胡与其它弦乐器好似一问一答，形成对比，所以没有使用衔接的办法。

14．如何使用"加花"和"简化"的手法？

加花和简化是小乐队中常用的一种手法。加花和简化处理主要是从表达内容的需要出发的，当然也要根据各种乐器演奏效果上的可能性。加花或者简化的旋律与主旋律同时演奏，可以充实、加强主旋律所表达的思想感情。

（ 1 ）加花处理

加花处理一般用于能够快速演奏的乐器（如笛子、小提琴等等），把旋律加以变奏，这种变奏是围绕旋律音进行加花，引起音程和节奏的局部变化，使旋律丰富多彩，充实加强了主旋律的力度和气氛，例如舞剧《红色娘子军·序曲》一段：

1＝F 2/4

主旋律 | 5.2 | 5 6 | i 3 | 2 - | 5 - | 2 6 | i 2 6 | 5 - | 5 - |

加花声部 | 0 | 5 2 5 6 | i 6 i 3 | 225 6123 | 5 2 i 6 | 2 i 6 5 | i 2 i 6 | 561 2123 | 5 - |

上例主旋律的节奏较为稳定，加花声部是繁化了的主旋律，除级进外，还加进了跳进，情绪则较为热烈。

加花手法都是围绕旋律音加花；如果不围绕旋律加花，那就会构成另一个旋律了。

加花手法的运用，并不是在任何情况下都合适的。特别是不要误解成凡是能够快速演奏的乐器，在编配时就非给它一个加花旋律不可。应该看内容是什么来决定。比如一段庄严肃穆的音乐，就不大可能用加花的手法去深化它。这是在编配中应该注意的。

（ 2 ）简化处理

简化处理手法与加花手法一样，也是把主旋律进行变奏，这种变奏是根据乐器的性能，将主旋律音作一些精简，精简后保留主要骨架，衬托主旋律，加强低音节奏，例如：

二胡 | 6 6 5 3 | 6 6 5 3 | 6 6 i 3 |

大提琴 | 6 0 0 3 | 6 0 0 3 | 6 0 0 3 |

又如：

笛 | ii55 3355 | 6655 66ii |

大阮 | 1 5 3 5 | 6 5 6 1 |

以上第一例，大提琴声部强调了强拍重音（第二拍后半拍的弱音运用，也是为了加强次一小节的强拍重音），给旋律的节奏起着支持的作用；

第二例除保留骨架音外，在节奏上没有什么变化。简化这种手法，一般在低音乐器和快速演奏不太方便的乐器中较常使用。

第二节　单旋律编配的布局及多种手法的综合运用

15. 进行单旋律编配时如何布局？

当我们学了单旋律编配后，现在要综合运用这些手法进行编配工作了。比如说，给我们的任务是为湖南民歌《浏阳河》伴奏，伴奏的小乐队只有六件乐器：竹笛、扬琴、小提琴、二胡、阮、大提琴。到底从哪里着手开始编配？如何进行编配呢？下面就以《浏阳河》的伴奏为例来说明这些问题。

正如写篇文章一样，动笔之前，总得作一个大致的构思，同样，编配一首曲子也得先作一个大致的设想。这个大致的设想，就是我们通常所说的布局，乐队编配就是从布局开始着手的。

所谓布局，并不神秘。假如我们在动笔之前，找几个人商量一下，看看这首歌曲的伴奏如何编配为好，就会自然地谈到布局的问题。可能有人提出：根据这首歌曲的思想感情，到底哪些地方该用什么乐器来主奏？哪些地方要用全奏？又有人会提出：这首歌曲有五段歌词，到底五段歌词都演奏一样的伴奏谱呢？还是每段重新配一个伴奏谱？也许再有人提出：这首歌曲的高潮在哪里？乐队伴奏怎样将高潮突出来？还会有人提出：这是给独唱伴奏，唱的时候乐队怎样配？过门的时候乐队又该怎么配？甚至可能还会有人提得更加具体，哪个地方需要换一个什么乐器来对比一下等等。其实上面所提出的这些问题，都是乐队编配的布局问题。归纳起来，不外乎以下几个方面：

布局格式的安排（段落内的安排，各段间的安排）；

主奏乐器的选择（乐器你出我进，乐队有分有合）；

情绪起伏的处理（包括渐强、渐弱与高潮的处理等）；

不同音色的结合（音色的复合与溶接）；

不同体裁的特点（独唱、齐唱、小歌舞、戏曲伴奏、器乐曲等的特点）。

这几个方面，都是根据音乐内容的需要来考虑的，因此也是互为联系的。为了进一步说明这个问题，我们再回到《浏阳河》的伴奏上来。

这首歌曲亲切、感人 旋律十分优美，具有鲜明的湖南民间风格。围绕如何表现音乐内容，经过一番讨论研究，可能有以下一些具体的设想：

（1）由于第1、2、3段歌词是一问一答的形式，内容基本上是一致的，可以考虑同用一个伴奏，到第4、5段歌词在内容和感情上都有深化，可以考虑另配一个伴奏谱。

（2）前三段的主奏乐器，可以考虑以弹拨乐器为主，第4、5段的主奏乐器，可以考虑以弦乐为主。因为这两种乐器都擅长演奏亲切、明快的旋律；而由前三段以弹拨主奏转入后两段以弦乐主奏时，又能较好达到段落间的对比和感情深化的效果。

（3）由于体裁形式是独唱歌曲，前奏与间奏可用全部乐器，而在歌唱部分只用部分乐器，以便突出人声。

（4）结尾句可用全奏，以加强小高潮；高潮前后，还应有所对比。此外，其它地方的音色与音区安排也应适当对比，使伴奏音乐有一定的起伏。

当然，这些并不是这首歌曲伴奏的唯一布局办法，只不过是可行的办法之一。如果根据以上想法进一步具体化，就可以将布局写出一个草稿来，如下例（曲调上方写的是第1、2、3段布局，下方写的是4、5段布局）：

第1、2、3段　全奏

5. i 6 5 | 3 5 6 5 | 1 12 5653 | 2. 3 1216 | 5(61 2123) |

第4、5段　全奏（加花）

弹拨组主奏（高、中音区）　低

5 6i 6535 | 3 2 (6 5) | 1 12 5653 | 2 1 (6 5) | 5 35 6. 5 | 3. 5 3 |

全　弦乐组主奏（高、中音区）

弦乐组主奏（低音区）

2321 6 5 | 1(53 2165) | 1 1 23 | 5 5 3 | 2321 6 5 | 1 6 (57 6) |

弹拨组主奏（低音区）

全奏

5. i 6 5 | 3 5 6 5 | 1 2 5653 | 2. 3 1216 | 5 - ‖

全奏（加花）

这个布局草稿，只是一个粗略的设计。对于乐队的单旋律编配来说，有了布局草稿，乐队也可以进行排练，不过在排练中，需要指挥和乐器演奏者花费较大的气力进一步将上面的设想具体化。因此，如果有可能，还应按照布局草稿把乐队总谱写出来。

16．如何综合运用各种手法来进行单旋律编配？

上面讲了乐队的布局问题，并且有了一个《浏阳河》伴奏的布局草稿，我们现在就以这份草稿为参考来编写总谱。在进行总谱编写时，常常不可能严格地按照布局草稿来办，不少问题还可能会加以修改，细节问题也有待进一步考虑。现将编写的总谱写在下面：

浏阳河

1=G $\frac{2}{4}$

亲切、歌颂地

	1	2	3	4	5.	6
女声独唱	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	5 6i 6535
笛子	5. i 6 5	3 5 6 5	1 12 5 3	2. 3 1216	5 -	0 0
扬琴	535i 6i65	3235 6 56	1112 5653	2. 3 1216	5 61 2123	5/5 0 6/6 5/5
小提琴	5. i 6 5	3 5 6 5	1. 2 5 3	2. 3 1216	5 -	拨奏 5 0 6 5
二胡	5. i 6 5	3 5 6 5	1. 2 5 3	2. 3 1216	5 -	5 6i 6535
中阮	5 1 6 0	3 5 6 0	1 0 0 3	2 0 1 6	5 0	5 0 6 5
大提琴	拨奏 5 1 6 0	3 5 6 0	1 0 0 3	2 0 1 6	5 0	0 0



	7	8	9	10.	11	12
女声独唱	3 2 0	1 1 2 5653	2 1 0	5 35 6. 5	3. 5 3	2321 6 5
笛子	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0
扬琴	3/3 2/2 0	1/1 0 5/5 3/3	2/2 1/1 0	5/5 3/3 6/6 0	3/3 5/5 3/3 0	2/2 1/1 6/6 0
小提琴	3 2 0	1 0 5 3	2 1 0	5 3 6 0	3 5 3 0	2 1 6 0
二胡	3 2 0	1 1 2 5 3	2 1 0	5 35 6 5	3. 5 3	2321 6 5
中阮	3 2 6 5	1 0 5 3	2 1 6 5	5 0 0 5	3 0 0 3	2 0 6 5
大提琴	0 6 5	1 0	0 6 5	5 0 0 5	3 0 0 3	2 0 6 5

			15.			
女声独唱	1· 0	1 1 23	5 5 0 3	2321 6 5	1 6 0	5 1̇ 6. 5
笛子	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	5 1̇ 6. 5
扬琴	1 53 2165	1 1 0	5 5 0	2321 6 5	1 6 576	5 1̇ 6 5
小提琴	拉奏 0 53 2165	用G弦 1 1 23	5 5 3	2321 6 5	1 6 576	5 1̇ 6 5
二胡	1 53 2165	1 0 0	0 0	2321 6 5	1 0 576	5 6
中阮	1 0	1 0 0	0 0	2 1 6 5	1 0 5 6	5 6
大提琴	1 0	拉奏 1 1 23	5 5 3	2 1 6 5	1 6 0	5 6

		20.				
女声独唱	3 5 6 5	1 1 1 2 5653	2 03 1 2 1 6	5 - :‖	5 61̇ 6535	3 2 0
笛子	3 5 6 5	1. 2 5 3	2 03 1 2 1 6	5 - :‖	0 0	0 0
扬琴	3 5 6 5	1. 2 5653	2 03 1 2 1 6	5 61 2123 :‖	5 61̇ 6535	3 2 6 5
小提琴	3 5 6 5	1. 2 5 3	2 03 1 2 1 6	5 - :‖	5 61̇ 6535	3 2 6 5
二胡	3 6 5	1 5 3	2 03 1 2 1 6	5 - :‖	5 61̇ 6535	3 2 6 5
中阮	3 6 5	1 0 0 3	2 0 1 6	5 0 :‖	5 0 6 0	3 0 6 5
大提琴	拨奏 3 6 5	1 0 0 3	2 0 1 6	5 0 :‖	5 0 6 0	3 0 6 5

	25					30	
女声独唱	1 12 5653	2 1 0	5 35 6. 5	3. 5 3	2321 6 5	1· 0	1 1 23
笛子	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0
扬琴	1 12 5653	2 1 6 5	5 35 6. 5	3. 5 3	2321 6 5	1 53 2165	1 1 23
小提琴	1 12 5653	2 1 6 5	5 –	3 –	2. 1 6 5	1 53 2165	1 0 0
二胡	1 12 5653	2 1 6 5	5 –	3 –	2. 1 6 5	1 53 2165	1 0 0
中阮	1 0 5 0	2 0 6 5	5 0 0 5	3 0 0	2 0 6 5	1 0 0	1 1 2
大提琴	1 0 5 0	2 0 6 5	5 0 0 5	3 0 0	2 0 6 5	1 0 0	拨奏 1 1 2

				35		
女声独唱	5 5 0 3	2321 6 5	1 6 0	5 1 6 6 5	3 5 6 5 6	1 1 2 5653
笛子	0 0	0 0	0 0	5 1 6165	3235 655 5	161 2 5653
扬琴	5 5 3	2321 6 5	1 6 576	5 1 6165	3235 655 5	161 2 5653
小提琴	0 0	0 0	0 576	5 1 6 5	3 5 6 5	1 5 3
二胡	0 0	0 0	0 576	5 6	3 6 5	1 5 3
中阮	5 5 3	2 1 6 5	1 6 5 6	5 6	3 6 5	1 0 0 3
大提琴	5 5 3	2 1 6 5	1 6 5 6	拉奏 5 6	3 6 5	1 0 0 3

40.

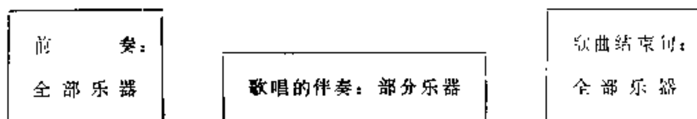
女声独唱	2. 3 1 2 1 6	5 -	5 1̇ 6 6 5	3 5 6 5 6	1 1 2 5653	2. 3 1̇2̇1̇6	5 - ‖
笛子	2. 3 1 2 1 6	5 61 2123	5 1̇ 6 6 5	3 5 6 5	1 1 2 5653	2 0 1̇2̇1̇6	5 - ‖
杨琴	2. 3 1 2 1 6	5 61 2123	5 1̇ 6 6 5	3 5 6 5	1 1 2 5653	2 0 1̇2̇1̇6	5 - ‖
小提琴	2. 3 1 2 1 6	5 -	5 1̇ 6 5	3 5 6 5	1 1 2 5 3	2 0 1̇2̇1̇6	5 - ‖
二胡	2. 3 1 2 1 6	5 -	5 1̇ 6 5	3 5 6 5	1 1 2 5 3	2 0 1̇2̇1̇6	5 - ‖
中阮	2 0 1 6	5 0	5 1̇ 6 5	3 5 6 5	1 2 5 3	2 0 1 6	5 - ‖
大提琴	2 0 1 6	5 0	5 1 6 5	3 5 6 5	1 2 5 3	2 0 1 6	5 - ‖

为了使读者能通过这分总谱，分析有关编配手法是怎样综合运用的，下面作一点说明：

（1）有关布局的格式方面：布局的格式一般以对比式与增长式两种为常见。不同段落之间，其音色、音区、音量形成强烈对比的，称为对比式布局；前后两个段落的音色、音区、音量是逐步变化、逐步增长的，称为增长式布局。在进行编配的布局时，我们要根据表达内容的需要来确定各段之间采用哪种格式。

在《浏阳河》这首歌曲伴奏中，这两种布局的格式都初步接触到了：

从各段的音乐伴奏来讲（不论是第1、2、3段歌词的伴奏，还是第4、5段歌词的伴奏）基本上都是对比式的布局。我们可以从乐器增减的安排上看得出来：



从全部乐器到部分乐器，再到全部乐器，这就有了对比。这样的布局格式，对突出人声，加强高潮与音乐的起伏，都有着一定的作用。

另一方面，从全曲来看，第4、5段的伴奏使用了全奏加花，增加了弦乐主奏，这就比第1、2、3段伴奏的音量要大，情绪也要热烈，很显然，从1、2、3段进入第4、5段，

这是一种增长式的布局，也是由于全曲的感情发展决定的。

（2）在主奏乐器的选择方面：歌曲开始处以弹拨乐组作为主奏乐器。小提琴与大提琴都用拨弦演奏，实际上是作为弹拨乐器来使用的，与扬琴和阮组成了一个弹拨乐组。对答的歌声在弹拨的声响点缀、陪衬下得到了突出，这是有助于歌曲意境的表达的。从第14小节起，小提琴“用G弦”与大提琴同度主奏，发挥了两者音色浓厚而富有歌唱性的特点，加强了歌曲伴奏的感情深度；也有助于对比出后面的高潮；第5段开始处从23小节起，弹拨乐与弦乐共同作为主奏乐器形成一种复合音色。因为弹拨乐擅长表现明快的情绪，而弦乐则富有歌唱性，两者结合起来，有助于表现这首歌曲的原有内容。

（3）在乐器衔接方面：运用了“衔接点”重叠和小连结句等办法，下面注※处是“衔接点”的重叠：

10. ※ ※ ※

高、中音 | 5 3 6 0 | 3 5 3 0 | 2 1 6 5 | 1

低　　音 | 5 0 0 5 | 3 0 0 3 | 2 0 6 5 | 1

由于衔接得好，听起来既象是一个旋律 5 3 6 5 | 3 5 3 3 | 2 1 6 5 | 1，而同时又有着节奏上、高低与音色上的交错，使音乐一起一伏，情绪欢畅。

又如，在前句落音较长的地方，采用了小连结句的办法：

12.

| 2321 6 5 | 1· 0 | 1 1 23 |

| 2321 6 5 | 1 0 0 | 0 0 |

| 0 0 | 1 53 2165 | 1 1 23 |

小连结句

（4）在加花与简化的运用方面：第五段的高潮处，根据笛子与扬琴的性能作了加花处理：

35. ※※ ※※ ※※ ※※ ※※

加花旋律 | 5 i 6i65 | 3235 6555 | 1612 5653 | 2. 3 1216 | 5 - |

主旋律 | 5 i 6 5 | 3 5 6 5 | 1. 2 5 3 | 2. 3 1216 | 5 - |

上例"※"处都是加花音。通过加花处理，发挥了乐器的性能，更好地表现出高潮处的激情。

简化处理除在低音常用外，有时某些高音乐器也用，如第五段：

27.

主旋律	5 35 6.5	3.5 3	2321 6 5	1
简化旋律	5 -	3 -	2. 1 6 5	1
	5 -	3 -	2. 1 6 5	1

这个简化旋律由小提琴与二胡演奏，不但把弦乐的歌唱性进一步发挥了，而且更好地衬托了歌声。

有时，加花与简化也可以在同一个地方运用，如这首伴奏曲中的前奏部分，就是这样处理的，因为这样做能较好地发挥各个乐器的性能，以表现应有的思想内容：

1.

5. 1 6 5	3 5 6 5	1 12 5 3	2. 3 1216	5（主旋律）
5351 6165	3235 6 56	1112 5653	2. 3 1216	5（加花旋律）
5 1 6 0	3 5 6 0	1 0 0 3	2 0 1 6	5（简化旋律）

《浏阳河》伴奏谱的编配，运用了本章所讲的一些基本内容，包括布局的格式，主奏乐器的选择，加花、简化手法，乐器衔接等技术处理以及乐器性能的发挥，音色、音区、音量的对比等问题。从单旋律的乐队编配来讲，它一方面可作为本章的一个小结；同时，由于这些内容涉及到乐队编配的不少基本问题，因此，也是为下面几章开一个头。

第三章　二 声 部 编 配

第一节　二声部编配的组合方式

17．什么叫做二声部编配？

在第一章里我们已经讲了单旋律编配，我们知道在单旋律编配中，不管动用多少乐器，它们演奏的总是同一个旋律。现在要开始讲到二声部编配，而它的特征则在于同时出现两个不同形态的音乐声部。

既然是两个不同的音乐声部互相结合，同时演奏，其中总会有一个声部是为主的，我们称之为主旋律；而另一个声部，我们可以视音乐内容的需要，将它写成一个具有相对独立性的旋律，或者将它写成各式各样伴奏型的声部。这样，就形成由两个不同形态的音乐声部来共同表达作品内容，两个声部之间则相辅相成，相得益彰。

在合奏乐曲中，二声部的编配往往并非一种独立的体裁。因为事实上，在许多小合奏曲中，声部总是分分合合，有时分成两个声部，有时又合成一个声部，使音乐变得更生动一些。

让我们来看看下面这段乐曲，看看它是怎样运用单旋律和二声部的各种不同手法的。

1=C 2/4

速度自由　舒展地

笛子

tr

廿 1 - 712 3. 25 25352312 1 7176 5 76767 632312 1 1 - - - |

全奏

廿 i/5 - - - - - - - - - - - - i/5 - - - |

低音

廿 1 - - - - - - - - - - - - 1 - - - |

欢快地

笛子、拉弦乐器

f 1 23 31 2 | 1767 1 5 | 1 23 31 2 |1. 1 0 0 :‖2. 1 0 0 | 齐奏 0 34 55 4 | 3432 32 1 |

弹拨

1 23 31 2 | 1767 1 5 | 1 23 31 2 | 1. 2 1765 :‖ 手鼓 XXXXXX XXXXX 1 0 0 | 低音 1 0 5 0 | 6. 7 12 1 |

10. 弹拨

| 0 34 55 4 | 3432 32 1 | 2.321 3 2 | 1 0 | 2.321 3 2 | 1 0 0 |: 5 4 |

扬琴 低音 手鼓 (XXXXXX XXXXX)

| 1 0 5 0 | 6. 7 12 1 | 5 5 5 6 7 | 1.5 4534 | 5 5 5 6 7 | 1 0 0 |: 0 0 |

15. 20.

加笛 全奏 拉弦

| 3.2 32 1 :|| 2.321 32 1 | 1 0 0 | 2.321 3 2 | 1 0 1 0110 ||: 5 6 5 | 1 - |

低音 扬琴 低音 笛、弹拨

| 0 0 :|| 5 5 5 6 7 | 1. 5 4534 | 5 5 5 6 7 | 1 0 1 0110 ||: 0 5 0 5 | 0 11 1 1 |

mf

全奏 25.

| 2.313 2312 | 1 - :||: 0334 55 6 | 5161 56 5 | 0 23 4 4 | 4 46 56 5 |

低音

| 0 1 0 1 | 0 11 0 1 :||: 1 0 0 2 | 334 56 5 | 6 0 0 7 | 1 12 34 3 |

30. 拉弦

| 0 12 3 4 | 3 31 2312 | 1 0 1 0110 :|| 5 6. 5 | i. ♭7 | 6♭76i 7i67 |

弹拨

| 5 0 6 6 | 7. 7 6 5 | 1 0 1 0110 :|| 0 55 0 5 | 0 ii 0♭7 | 0 66 0 4 |

35.

| 5 - | 5. 6 6♮7i | 2. i | 7.i76 7672 | i - | 0 34 5 6 |

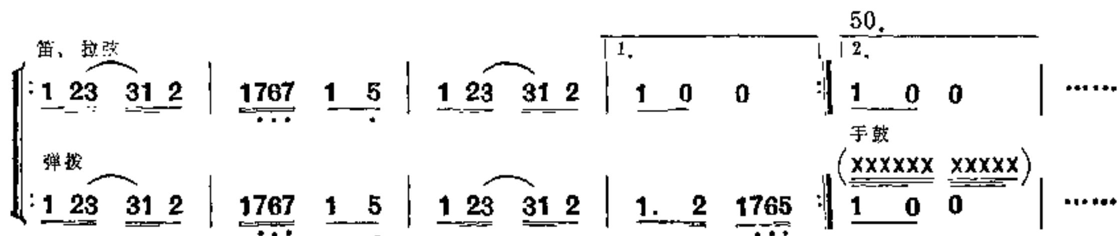
低音

| 0 55 0 5 | 0 3 0 4 | 0 55 0 4 | 0 3 0 2 | 0 11 0 1 | 1 0 0 2 |

40. 45.

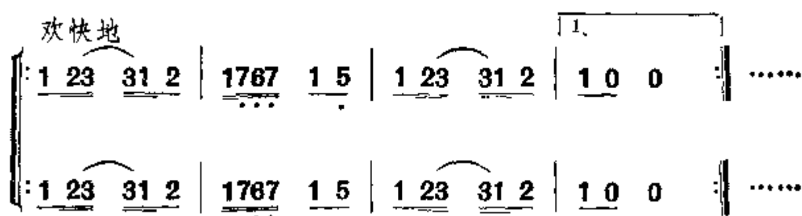
| 5161 61 5 | 5 23 4 4 | 4346 56 5 | 0.112 3 4 | 3 13 2312 | 1 0 1 0110 |

| 334 56 5 | 6 0 0 7 | 1 12 34 3 | 5 0 6 6 | 7. 7 6 5 | 1 0 1 0110 |



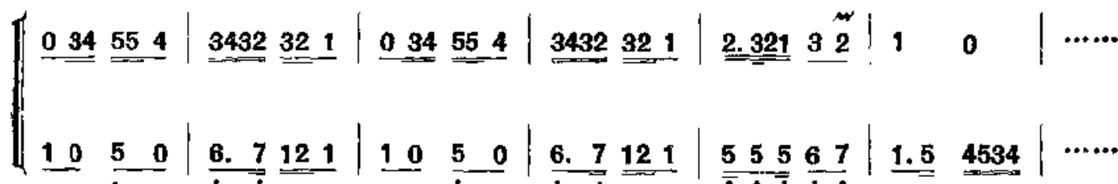
上例乐曲开始时的散板前奏部分是二声部的写法，笛子声部通过它所演奏的特殊音调的旋律，描绘出一种高原的辽阔境界，而另一声部则从伴奏的角度以颤音对笛子声部作衬托，有如麦浪滚滚、山风习习扑面而来，气象更觉清新。

由第二小节二拍子处奏出音乐主题：



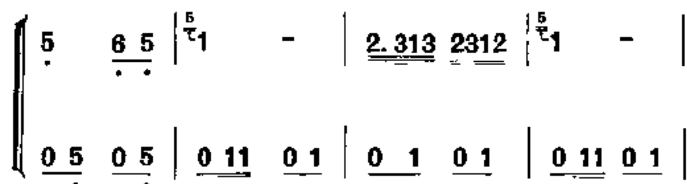
下面的声部重复主旋律，使整个乐队成为单声部齐奏，音乐主题就显得特别集中而引人注意，这种通过齐奏强调主题的手法，在多声部编配中是常见到的。

从第六小节起，主题开始伸展，音乐又分成了两个声部：



下面的声部进来时以不同的节奏加强了音乐的力度，并且一直和主旋律作反向进行，在每一句的结束音上才与主旋律汇合起来落到主音"1"上，就好象是两个人分别从不同的角度阐明同一件事，而最终结论相同。通过这种手法的应用，使作品中欢快有力的情绪得到进一步的表现。

从第二十小节开始，主旋律声部进入对比部分，歌唱性明显加强了。这时，下面的声部却又将自己改处于伴奏的地位：



从音高上来看，两个声部完全一样，可以算作是一种变化的齐奏，但是从节奏上来看，下面的声部却保持了一种富有民族特点的舞蹈因素，从而使整个音乐一直贯穿着欢快的基调，所以也可说它起到了伴奏的作用。

总的来说，上面所举的这支乐曲，既运用了旋律性的第二声部（从第 6 小节起的一段），又运用了伴奏型的第二声部（如从第 1 小节和第20小节起的一段），而且还运用了齐奏（如从第 2 小节起的一段）。从第二十九小节以后的音乐，就是由这几种手法交替运用发展下去的。由此可见，这样的写法，比起通篇单旋律齐奏来，显然进了一步。

另外，由于两部编配的应用，就使两个不同音高的声部之间产生了和声音响，这些和声音响有的听起来协和，有的听起来不协和，在应用中有一些要注意的问题，这将在下面的有关问答中涉及。

18．二声部编配中两个声部如何组合？如何使它乐队化？

在二声部音乐中，总有一个旋律声部占主导的地位，而另一声部通常都是处于配合的地位。但是第二声部的写法多种多样、千变万化，究竟采用什么写法，应从是否有助于主导旋律声部音乐内容的进一步表现来考虑。一般说来，第二声部以这几种形态为常见，即低音式的第二声部，旋律性的第二声部以及伴奏型的第二声部，它们都可分别与主旋律组合一起。

（1）低音式的第二声部：

例如«山村来了售货员»（张晓峰曲）中：

1＝G $\frac{2}{4}$

唢呐、笙、笛、琵琶、板胡、二胡、中胡

旋律 | i i 6 5 | i i 6 5 | 3. 5 6 i | 4 3 2 | 1.2 3 5 | 5 7 | 6

大提琴、中阮、三弦

低音 | 1· 5 | 1· 5 | 1 5 1 5 | 1 2 | 3 - | 5 7 | 6

这是紧接着唢呐单独作华彩性吹奏之后出现一个乐队强奏片断，大量乐器在高音和中音区支持着唢呐，使主旋律更显得明亮有力。低音声部本身带有和弦低音进行的特征，即使在仅有两个声部的条件下也能产生一定的和声表现效果，增加整个音乐的厚度和稳实感。

（2）旋律性的第二声部：

如«子弟兵和老百姓»（晨耕、唐诃编曲）中：

1＝F 2/4

笛 | 6 65 3 5 | 6 3̇ | 2̇ 1̇ 2̇1̇2̇3̇ | 6 － |

二胡 | 0 0 | 6 65 3 5 | 6 6 5 | 6 3̇ 2̇1̇2̇3̇ |

二胡所演奏的旋律与笛子的旋律很相似。作者利用这种旋律性的第二声部与主旋律一呼一应，来体现军民之间的鱼水情谊。

旋律性的第二声部，有时与主旋律并不相似，只是在旋律的性格上与主旋律形成对比，相反相成，音区也可以比主旋律高，如«幸福渠»（王惠然曲，王会义配伴奏）：

1＝C 2/4

柳琴 | 2 2̇ 5 5̇ | 1̇ 2̇ 7 1̇ | 2 2̇ 5 5̇ | 6 6̇ 2 2̇ | 5 5̇ 2 2̇ | 1̇ 2̇ 7 6 | 5 5 2 5 | 5 5 6 6 |

小提琴 | 2 － | 2 5 6 | 2̇ － | 2̇ － | 1̇. 2̇ | 6 2 | 5 － | 5 － |

这是一首柳琴独奏曲，柳琴的华彩旋律配以小提琴如歌似的旋律性声部，两者形成了鲜明的对比，互相反衬，又同时从不同的角度共同表现了该曲的思想内容。

（3）伴奏型的第二声部：

如下例：

1＝C 2/4

笛子 | 5 1̇ 5 | 6 5 | 4 5 6 5 | 2 － |

弹拨 | 0 5 1 2 | 4 6 5 4 | 0 1 6 1 | 2 5 4 2 |

大提琴（拨奏） | 1 0 0 | 0 0 | 2 0 0 | 0 0 |

笛子 | 5 1̇ | 1̇ 5 | 6. 1̇6 | 5 － |

弹拨 | 0 5 1 2 | 3 5 3 2 | 0 1 2 3 | 5 3 2 1 |

大提琴 | 5 0 0 | 0 0 | 1 0 0 | 0 0 |

这里的第二声部实际上是由弹拨乐与大提琴的拨奏共同完成的，1 5 1 2 | 4 6 5 4 | 2 1 6 1 | 2 5 4 2 | …… 仅仅是一种伴奏音型的衬托。

在二声部的乐队编配中，如何将构思的两声部写成乐队的二声部，从上面的这个例子中可以得到一些启发。即，构思的二声部经过一番乐队编配以后，可能看起来好象多于两个声部（上例就好象是三个声部的乐曲），但实质上不过是二声部的乐队化而已。

如何使构思的两声部乐队化呢？通常可运用声部的交替演奏、声部的加花重复以及简化重复等手法。

上例是运用了交替演奏的手法使之乐队化的。为了更好地说明问题，下面试再举几种写法，仍以该音乐片断为例，而换用其它手法使之乐队化：

构思的两声部
5 i 5 | 6 5 | 主旋律
1 5 1 2 | 4 6 5 4 | 第二声部

下面是运用不同手法，使这个构思的两声部乐队化的两个例子。在声部的后面用文字注明它们所用的编配手法：

笛 5 i 5 | 6 5 | 主旋律
弹拨 0 i 0 5 | 0 6 0 5 | 主旋律的简化重复
弦乐 0 5 1 2 | 4 6 5 4 |
大提琴拨奏 1 0 0 | 0 0 | 第二声部的交替演奏

也可运用上述手法，作另一种编配：

笛 5 i 5 | 6 5 | 主旋律
弹拨 0 5 1 2 | 0 6 5 4 | 第二声部的交替演奏
弦乐 0 56 1612 | 4246 5645 | 第二声部加花
大提琴拨奏 1 0 0 | 4 0 0 |

谈到这里顺便提一下，两部编配虽然和单旋律编配不同，但两部编配所用的许多手法却是从单旋律编配中吸取来的。从上例就可看出，各声部如何选择乐器，如何进行加花、简化…这都是单旋律编配中所用的手法。

两声部的乐队化，还涉及音响的平衡、旋律的突出以及不同音色的结合等问题，这些将在后面说明。

第二节　和声音程及其在乐队编配中的运用

19．同时发声的两个音如何结合，有哪些基本规律？

数件乐器同时演奏两个不同的旋律，就成为二声部音乐。如何把这两个旋律中的两个同时发声的音结合在一起，是有一定的规律的。它是一个涉及到和声音程的基本常识及其运用的问题，如《黄河大合唱·河边对口曲》（光未然词，冼星海曲）：

1＝F $\frac{2}{4}$

旋律Ⅰ | 1 1 3 3 | 2312 3 3 | 5 6 3 2 | 2321 5 0 |

旋律Ⅱ | 5. #4 5 5 | 5 5 1 1 | 1 1 6 5 | ♮4 54 1 0 |

以上两段旋律是由两支三弦同时演奏的。它们同时所奏出的音之间的距离多为四度、五度、三度、六度，这些都是编配二声部音乐常用的音程。

"音程"是计算两音之间距离的专用名词。把这两个音同时演奏，它们之间的距离就叫做和声音程。下表中列举了我们常用的各种音程：

音程名称	举例		音程名称	举例	
同度	1 2 3 4 5 6 7 1、2、3、4、5、6、7	互为转位	三度	3 4 5 6 7 1 2 1、2、3、4、5、6、7	互为转位
八度	1 2 3 4 5 6 7 1、2、3、4、5、6、7		六度	6 7 1 2 3 4 5 1、2、3、4、5、6、7	
纯四度	4 5 6 1 2 3 1、2、3、5、6、7	互为转位	二度	2 3 4 5 6 7 1 1、2、3、4、5、6、7	互为转位
纯五度	5 6 7 1 2 3 1、2、3、4、5、6		七度	7 1 2 3 4 5 6 1、2、3、4、5、6、7	
			增四度	7 4	互为转位
			减五度	4 7	

上表中还说明了，在和声音程里同度与八度、四度与五度、三度与六度、二度与七度等都是互为转位的。那末什么是转位呢？转位就是将一个和声音程的两音中的低音移高八度，或高音移低八度，这就构成另一个音程；这样构成的音程就称为“转位”(或称“转位音程”)。如原音程为 $\begin{smallmatrix}3\\1\end{smallmatrix}$，它是一个三度音程，转位后成为 $\begin{smallmatrix}\dot{1}\\3\end{smallmatrix}$，其音程为六度。所以说三度和六度互为转位。和声音程也可按互为转位的音程而区分为五种：

（1）同度与八度：音响效果极为协和，在二声部里一般常用在乐曲的结尾。

（2）纯四度与纯五度：音响效果很协和，配二声部也常用。

（3）三度与六度：音响效果协和而较浓，配二声部用得很多。

（4）二度与七度：音响效果不协和，配二声部少用，特别是 $\begin{smallmatrix}4\\3\end{smallmatrix}$、$\begin{smallmatrix}1\\7\end{smallmatrix}$（均为小二度）、$\begin{smallmatrix}3\\4\end{smallmatrix}$、$\begin{smallmatrix}7\\1\end{smallmatrix}$（均为大七度）音响效果刺耳，初学时尤要少用或不用。

（5）增减音程：如 $\begin{smallmatrix}7\\4\end{smallmatrix}$ 为增四度，$\begin{smallmatrix}4\\7\end{smallmatrix}$ 为减五度，音响效果不协和，较少使用。

根据和声音程五种音响效果的区别，可以将它概括成协和音程及不协和音程两大类。运用好这两大类不同的和声音程，对二声部编配起非常重要的作用。例如《胜利颂》（刘林、建丰词　关庄曲）中的一段（乐谱下方标明的是音程度数）：

颂扬地　稍慢

5 5.5 | i - | 7 6 | 5 - | 3.3 6 | 6. 7 |
3 3.3 | 5 - | 5 4 | 3 - | 1.1 3 | 3. 5 |
三 四 三 四 三

慢速

i 76 | 2 - | 5. 5 | i 2 | 3 - | 3 - |
6 56 | 7 - | 5. 5 | 5 5 | 5 - | 5 - |
同 三 同 四 五 六

2. ii | 76 5 | 3. i | 2 3 | i - | i 0 ‖
4. 44 | 5 3 | 5. 5 | 5 - | 1 - | 1 0 ‖
五 三 二 三 六 四 五 六 八

这段二声部音乐在音程的使用方面，有以下几个特点：

三度与六度用得特别多，因三度与六度的和声效果较浓，能够表现一定的力度，有助于表达该歌曲热情颂扬的情绪。

四度与五度也用得较多，因四度与五度的音响效果协和有余，力度不够，所以在这首曲子中不如三度六度用得多。

同度与八度也用得不少，并且多用于某句的结尾和全曲的结束，以巩固调式加强结束感。

二度（七度）只在“𝄐”前出现了一次，并且是在弱拍上，作为经过音处理的。

未使用增四度或减五度等音程。

通过上段二声部音乐的分析，可以看出两个不同的音的结合大致有以下几点规律：

（1）以协和音程为主，以不协和音程为辅。

（2）在乐曲的强拍上多用协和音程。

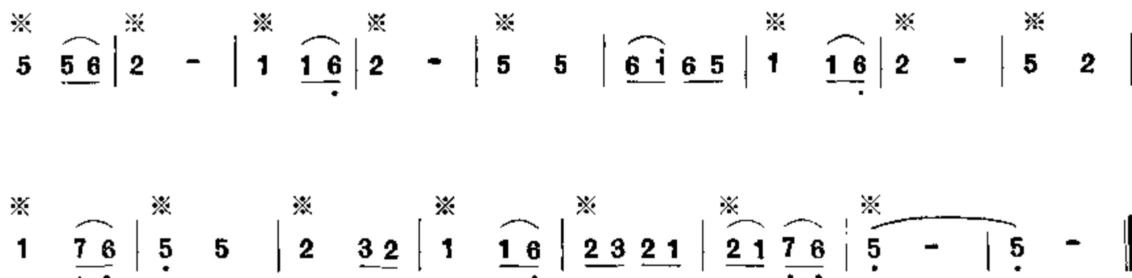
（3）在乐曲的结束处常用同度与八度，以强调主音，巩固调式，加强终止感。

（4）一般少用不协和音程，如果运用，通常也多作为经过音在弱音位置出现，更不宜连续使用。

以上几点，供我们在二声部编配时在音程的运用上作为参考。至于两个不同的旋律如何结合得很好，还涉及到其它一些问题，这需要根据音乐内容表现上的要求灵活处理，有些问题还将在以后的问答中谈到。

20．遇到不同风格的旋律时，两部结合要注意什么？

在主旋律中，不同风格的形成，常常与这个旋律所采用的调式有密切的联系。那么，调式是怎么回事呢？我们知道在旋律进行中，各个不同的音都围绕着某一个音活动，就形成以该音为中心的调式，这个中心音也就是这个调式的主音。同样一个音阶所构成的旋律，如果围绕着另外某一个音活动，则又会形成另一个调式。一般情况下，一个调式的中心最集中体现在乐曲最后的终止音。让我们先来看看下面几首歌曲：



1=C 2/4

稍快　有力

※i i.i | ※i 0 | ※5 5.6 | 3 0 | ※1 1 5.5 | ※5 0 | ※1 2 3.2 |

※1 0 | 2 2 i | 6. 5 3 | ※5 0 | 6 6 5 | 3. 1 |

2 0 | ※i i | 2 i 6 | ※5 0 | 2 2. | ※5 3 |

※1 - | 1 0 | ※i i. i | ※i 0 | ※5 5. 6 | 3 0 |

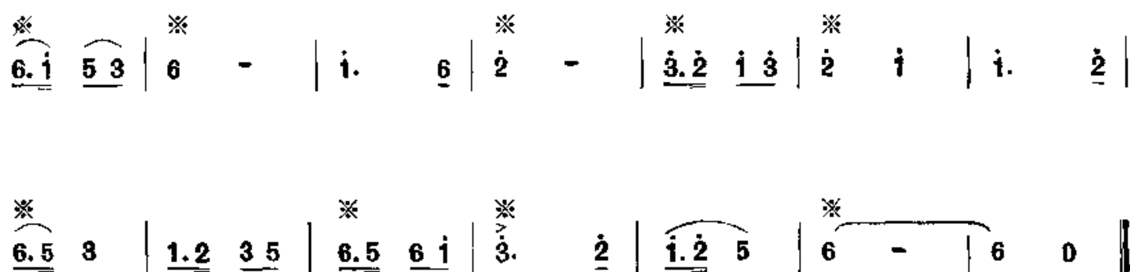
※i i | 2 i 6 | ※5 0 | 6 i | 2. 3 | ※i - | i 0 ‖

1=C 2/4

稍快

※6 6 5 3 | ※6 X | i.6 5 3 | ※6 0 | i i | ※6 5 3 | 5.3 2 1 |

※2 0 | ※3.5 2 1 | ※6 1 6 | ※6.i 6 5 | ※3 2 3 | 1. 2 | ※3 5 5 |



上面三例的曲终结束音都不相同，其原因就在于所采用的调式不相同。第1例结束在“5”音上，为5调式（亦称徵调式）*；第2例结束在“1”音上，为1调式（亦称宫调式）；第3例结束在“6”音上，为6调式（亦称羽调式）。

调式中除了主音占首要的地位之外，位于主音上方纯五度的属音有时也包括主音下方纯五度的下属音（请参看下面的图表），对确定调式起着重要的作用（尤其是主音和属音），所以统称为骨干音。它们经常出现在强拍、强音以及乐句的开头或者终止落音上，从而使旋律具有鲜明的调式特点。以上三例中凡注有“※”记号的地方，都是该旋律中的调式主音或属音或下属音。当然，主音、属音、下属音也会经常出现在弱拍或弱音上。为了说明这三个音在旋律中确定调式的骨干作用，所以在上面三个例子中，只在强拍上标出了这三个音，而位于弱拍、弱音上的这三个音则均未标明。

现将几种常用调式的结构图示如下：

七声1调式	①	2	3	▽4	△5	6	7	①					
七声2调式		②	3	4	▽5	△6	7	1̇	②				
七声5调式					⑤	6	7	▽1̇	△2̇	3̇	4̇	⑤	
七声6调式						⑥	7	1̇	▽2̇	△3̇	4̇	5̇	⑥

上图中有○者为该调式的主音；有△者为属音；有▽者为下属音。

在我国的民间音乐中，除了应用上列图示中的七声音阶调式之外，还大量存在用五声音

* 宫、商、角、徵（音zhǐ或止）、羽为我国古代音乐理论中的音名。本书所用“1调式”、“2调式”、“3调式”“5调式”、“6调式”等术语在有的著作中也称为“宫调式”、“商调式”、“角调式”、“徵调式”、“羽调式”。

阶写成的旋律（即在七声音阶中去掉“4”和“7”两个音）。这样的旋律的民族风格特别鲜明。虽然在某一些五声音阶调式旋律中，也有时偶尔出现一下“4”或“7”，但如果不是在强拍或某些乐句终止的地方出现时，通常不把它作为一个音级列入调式，而作为调式外音（或称偏音）看待。

弄清调式问题之后，再来考虑两声部结合时，应该注意：

（1）另一声部旋律在调式上必须与主旋律所采用的调式一致，以使两个声部在风格上获得统一协调。一般来说，在一首乐曲或一个乐段的最后终止处，主旋律结束在主音上的时候，另一声部的终止落音要落在相同调式的主音上。如下例第二声部就不理想，如换成括弧中的方案就会好得多：

例 1.

主旋律 | 1̇6̇ 5̇6̇ | 5̇4̇ 3̇2̇ | 1̇ - | 1̇ 0 ‖

第二声部 | 3̇ 2̇1̇ | 7 3 | 6 - | 6 0 ‖

(3̇ 2̇1̇ | 75 67 | 1̇ - | 1̇ 0)

例 2.

主旋律 | 2̇56 72̇6 | 5 - ‖

第二声部 | 42 5 5̣ | 1 - ‖

(65 23 | 5 -)

上面第1个例子主旋律声部是1调式，而另一声部最后的终止落音却表明是6调式，第二个例子的主旋律最后终止是明显的5调式，而另一个声部却明显的结束在1调式的主音上，显然，这在风格上是不协调的。如果将下面声部换成括弧中的旋律，则情况可得根本改善。

（2）如果主旋律是由明显的五声音阶调式写成，那么另一声部的旋律亦往往采用同类的调式，以求得风格上的统一。如下面也提出两个不同的编配方案：

主旋律 | 5̇ 5̇6̇5̇ 3̇ | 2̇ 5̇3̇2̇ 1̇ | 6 61̇3̇5̇2̇ | 1̇ - - - ‖

第二声部 | 1̇ 3̇4̇3̇ 1̇ | 7 71̇7 5 | 4 465 4 | 3 - - - ‖

(2̇ 2̇3̇2̇ 1̇ | 6 61̇6 5 | 3 3 5 6 | 1̇ - - -)

上例第二声部虽然与主旋律声部在音程的结合上很协和，但是由于主旋律是五声音阶调式，旋律带有明显的民间色彩，而第二声部却是典型的七声音阶调式，因此，两个声部在风格上就不如括弧内的旋律那样协调统一。

第三节　二声部写作的几种常用手法

21．写“衬托”性的音乐片断主要有哪些办法？

以一种乐器或几种乐器演奏主旋律，其它乐器演奏具有特定背景与情绪的音乐，以衬托主旋律所描写的特定环境和所表达的思想感情，这种手法可称为“衬托”。

写“衬托”性的音乐片断，主要有以下一些办法：

【长音衬托】 第二声部演奏长音来衬托时，这个长音可以用同度音齐奏（或用八度）：

1＝D $\frac{2}{4}$

柔板　安静地

乐器	1	2	3	4	5	6
长笛	0 0	0 0	0 0	0 0	1 5 (mp)	6 5 3 2 (f)
双簧管	5 5 6	1 1 6	1 3	3 2 1	1 5 (mp)	6 5 3 2 (f)
单簧管	3 – (pp)	4 –	3 1	0 0	0 3	3 0
小提琴Ⅰ	1 –	1 –	1 –	1 –	1 –	0 0
	1 –	1 –	1 –	1 –	1 –	0 0
小提琴Ⅱ	3 –	4 –	5 1	0 0	0 3	3 5
中提琴	1 –	1 –	1 –	1 –	1 –	0 0
大提琴	1 – (pp)	4 –	3 –	6 5	3 –	0 0

在乐器分配上，选用弦乐或弹拨乐奏长颤音作为背景的衬托，是一种简单而有效的手法，如交响组曲《白毛女·北风吹》：

1＝G

速度自由

长笛 4/4 5 - - - | サ2565 2565 256 5 - |

竖琴 4/4 0 56 1 2 5612 | サ 0 0 0 0 |

0 56 1 2 5612 | サ 0 0 0 0 |

小提琴Ⅰ 4/4 5 - - - | サ5 - - - - |

1 - - - | サ1 - - - - |

小提琴Ⅱ 4/4 2 - - - | サ2 - - - - |

5 - - - | サ5 - - - - |

中提琴 4/4 2 - - - | サ2 - - - - |

5 - - - | サ5 - - - - |

大提琴 4/4 拨弦 0 0 0 | サ0 0 0 0 0 |

【快音衬托】 常用十六分音符或三十二分音符的快速片断衬托主旋律。这种手法较善于表达热烈的气氛或内心的激动，如：

1＝♭B 2/4

快速 ♩＝144

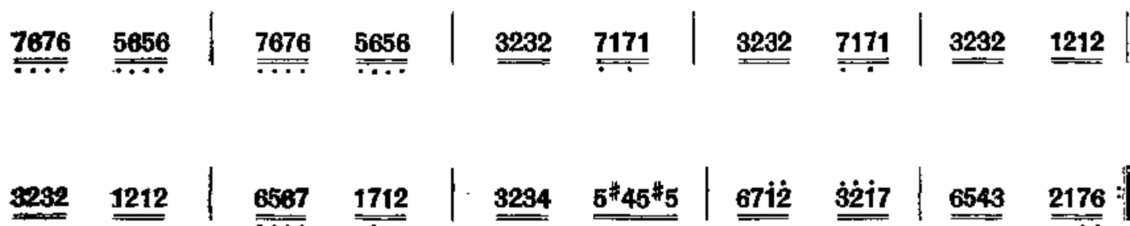
| 6535 6535 | 6535 6561 | 2161 2161 | 2161 2123 | 5323 5323 | 5323 5323 |

| 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 3 - | 2.. 1 |

| 5 55 6611 | 2211 2233 | 5323 5323 | 5323 5323 | 6 66 1122 | 4422 4466 |

| 5 - | 5 - | 3 - | 2.. 1 | 6 - | 6 - |

上例的快音衬托，表现了钢厂的热烈战斗场面。又如《长征组歌·突破封锁线》，



小提琴的飞奏，展现出飞行军跨岭渡河、前赴后继的激烈战斗场面。

快速片断要写得便于演奏。怎样才能做到这一点呢？上例就说明这个问题：级进旋律 7676 5656 反复一遍后，作了两次模进：第一次是自由模进（||: 3232 7171 :||），第二次是严格模进（||: 3232 1212 :||），紧接着是音型 6567 的模进上行，最后是级进下行。可以看出，这种快速旋律的规律性较强，因之，既易于演奏，又便于记忆。当然，在实际创作中旋律的发展手法是千变万化的。

【固定音型的衬托】 第二声部不断地反复某一特有的音型，以衬托旋律、加强音乐的表现力，如：

1=D $\frac{2}{4}$

乐器				
弹拨乐器	0 0	0 0	1. 7	2 1 7 6	5 -
扬琴	1/1 3/3	4/2 5/5	1/1 3/3	4/2 5/5	1/1 3/3
低音	1. 5	5 5	1. 5	5 5	1. 5
小木鱼	0 0 X	0 X	0 0 X	0 X	0 0 X
大木鱼	X 0	X 0	X 0	X 0	X 0

弹拨乐器	5. 0	i. i	7 i 7	6 -	6. 0
扬琴	2/2 5/5	1/1 3/3	2/2 5/5	1/1 3/3	2/2 5/5
低音	5 5	1. 5	5 5	1. 5	5 5
小木鱼	0 X	0 0 X	0 X	0 0 X	0 X
大木鱼	X 0	X 0	X 0	X 0	X 0

22．如何运用"填充"与"呼应"的手法？

在旋律的适当地方，填以短小的音乐片断，或演奏大致相仿佛的旋律，以加强乐曲的表现力，这种手法，就是"填充"与"呼应"的手法。

【填充】 用一种或几种乐器奏主旋律，另一些乐器在主旋律的延长音或休止符处以其它旋律填充。填充时须注意与旋律在形象与风格上保持统一，这样才能做到加强旋律所要表现的思想感情。如：

1＝D $\frac{3}{4}$

笛、艾捷克

4 46 5645 3 32 | 3 - - | 3 4 5 46 5. 2 | i i 7 76 5 |

0 0 0 | 弹拨 3 5 5 3 5 5 | 3 0 0 0. 2 | i i 7 76 5 |

└─ 填 充 ─┘

3 4 5 46 5. 2 | i i 7 76 5 | 4 46 5645 3. 1 | 2 - - | 2 0 |

3 0 0 0. 2 | i i 7 76 5 | 0 0 0 | 弹拨 2 5 5 2 5 5 | 2 0 |

└─ 填 充 ─┘

第二声部在主旋律的长音处，填以3 5 5 3 5 5 | 3 0 和 2 5 5 2 5 5 | 2 0的短小音乐片断，有如 0 X X 0 X X | 0 的打击乐器在载歌载舞的音乐中进行伴奏，既加强了这一新疆民间音乐的特色，又能更好地表现边疆工人的革命乐观主义。

【呼应】 以一种或几种乐器奏主旋律，另一些乐器在另一声部进行呼应，使音乐具有一唱一和、一问一答的效果，从而加强音乐所表达的特定情绪。如《嘎达梅林交响诗》（辛沪光曲）：

1＝♭B $\frac{4}{4}$

小提琴 3. 6 6 3 5 | 6 - - 3 | 3. 6 6 3 5 | 3 - - 2(tr) |

大提琴 3 - - - | 3 3 2 1 7 6 5 | 3 - - - | 3. 5 6 7 2 7 |

（其它声部从略）

这里的呼应，使主题的歌唱性格更为鲜明。

从以上两例可以看出，填充与呼应往往出现在旋律的长音或间隙停顿处，因为这些地方给乐思的补充留有了余地，即使第二声部在这里较突出，也不致于将主旋律掩盖掉。

除了以短小的音乐片断作填充与呼应外，第二声部也常以较独立的旋律进行填充与呼应，如下例，«送我师傅上大学»（王铁成曲）：

1＝D $\frac{2}{4}$

慢速

梆笛 6 12 3653 | 2. 3 | 2532 1276 | 5 - |

曲笛 2. 3 | 5 23 1276 | 5 - | 1 23 5356 |

大提琴 2. 3 | 5 23 1276 | 5 - | 1 23 5356 |

低音提琴 2 0 0 | 5 0 0 | 5 0 0 | 1 0 0 |

这段慢速的音乐亲切而感人，两个声部一呼一应、一问一答，有如师徒间感情的交流。第二声部的旋律既是填充又是呼应，有它相对的独立性，如安排得不好，就容易对主旋律有所干扰。一般的处理办法是将两个声部的节奏紧密交错，上例的节奏就是这样安排的：

	密	疏	密	疏
主旋律节奏	X XX XXXX	X. X	XXXX XXXX	X -
填充与呼应的节奏	X. X	X XX XXXX	X -	X XX XXXX
	疏	密	疏	密

这样的节奏安排，我们可以用“你繁我简，你简我繁”来概括。

23．如何运用“模仿”的手法？

模仿是以一种或几种乐器奏主旋律，另一些乐器稍后进入，并模仿主旋律的音调。模仿手法具有不断加深主旋律形象的作用，并有助于整个音乐的展开。模仿可分为严格模仿、自由模仿两种。

【严格模仿】 严格模仿在声乐作品中称为轮唱，在器乐中称为轮奏。如《扬鞭催马运粮忙》（魏显忠曲，温连贵配伴奏）：

1＝D 2/4

喜悦地　中速

笛　子	5. i　6535	2.　3	5. i　6535	1.　6
中　胡	5. i　6535	2.　3	5. i　6535	1.　6
二　胡	0　0	5. i　6535	2.　3	5. i　6535

5. i　6 5	3. 5　2 1	6. 3　21 6	5　-
5. i　6 5	3. 5　2 1	6. 3　21 6	5　-
1.　6	5. i　6 5	3. 5　2 1	6. 3　21 6

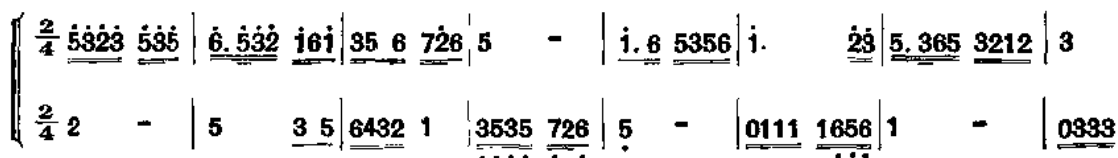
（其它声部从略）

上例的二胡在旋律先行声部（笛子与中胡）之后一小节进入，对旋律进行严格的模仿，紧接着对旋律所表达的音乐内容再加以一次完全肯定的意味，即表示深有同感而将前者所说的再说一遍，加以强调。通过这种手法的运用，就使音乐中所表达的喜悦情绪显得更加鲜明生动。

【自由模仿】 模仿声部的旋律，由于本身表现上的独特需要，有时对先行声部只作局部模仿，比如只是保留先行声部旋律中的节奏特征。如下例：

2/4　5. 553　2123	5.　6	i. 235　2176	5.　3	6
2/4　0　0	3. 332　1612	3.　21	7. 276　5672	6

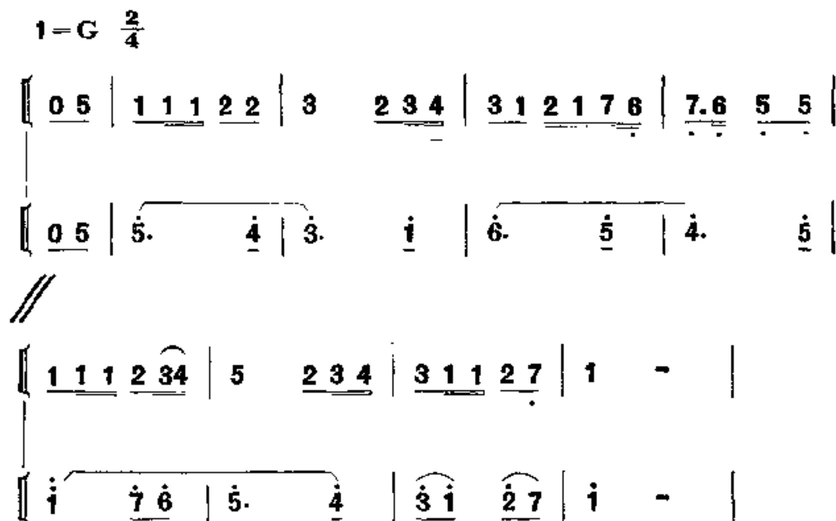
此外，模仿声部出于自身旋律流畅性的需要，在模仿中作了一些音的增加或省略，而只保持了先行声部的旋律骨架，如《军民团结心连心》（刘汉林曲）：



上例第二声部在低八度上对先行声部作自由模仿。自由模仿由于不需要做到完全与先行声部一样，因此免去了在编写过程中花过多的注意力去处理一些技术性的问题。比如：两个声部之间由于模仿进行而可能出现的同音区干扰，或者两声部之间出现的一些连续的不协和音程等这一类的技术性问题。因此，这种自由模仿，在多声部编配中是用得很普遍的。总的来说，要使编配的两个声部的结合有较好的效果，应注意在乐器的音区上有所区别，在音色上有所对比，在节奏上应交错起来使用。这样使两个声部都很清楚，都能听到。

24．什么叫"副旋律"？什么叫"对置性二声部"？

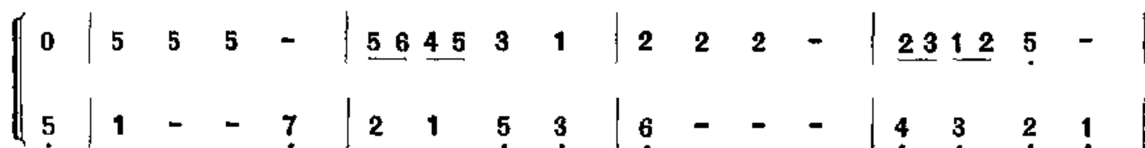
【副旋律】 在两声部音乐中，并不是所有的第二声部都称为副旋律。副旋律仅仅指具有相对独立性、旋律性较强的第二声部，主要起衬托与丰富主旋律表达内容的作用。如《游击队歌》：



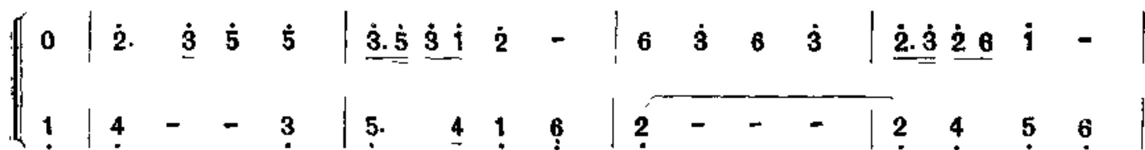
上例第二声部旋律独立性较强、富有歌唱性，是典型的副旋律写法。它与主旋律相配合，生动地表达了游击队员的革命乐观主义精神。

【对置性二声部】 对置性的第二声部不仅在旋律上有相对的独立性，而且在音乐形象上也具有一定的独立性。这种对置性的二声部，一般是在有一个总的统一的形象要求的前提下

来进行对置。较常见的是将两个不同的音乐主题同时放在一起，如：



或：



前例是《工农兵联合起来》与《国际歌》音乐主题的结合；后例《国际歌》的音乐主题移低了纯五度，却与《三大纪律八项注意》的主题交织在一起。对置的办法很多，上面的例子仅起举一反三的作用。

25．两个声部的乐器选择要注意些什么？

和单旋律编配一样，两部编配的乐器选择仍然首先是主奏乐器选择的问题。这个问题在第一章已讲过，不再重复。但两部编配比单旋律编配多了一个声部，这就涉及到如何使两个声部的音响平衡，如何使主旋律突出，如何将和声音程分配给不同的乐器以及两部之间乐器音色的结合等特殊问题。现分别说明如下：

（1）两个声部的音响平衡问题：这是指两个声部在音量上应该有一个合适的比例，以本书所设想的小型乐队编制为例，其音量的比例大致应该是：

①木管组、弹拨组与弦乐组之间的音量比例大致相等；

②这三组乐器音量的总和，大致相当于铜管组的音量；

③这三组中的任何一组，大致相当于1支小号（或1支长号）的音量；

④各乐器组内部某些乐器之间，音量并不完全都相等（如圆号在本乐器组中音量较小，竹笛、大提琴在各自的乐器组中音量较大等）。

上面的比例不是绝对的，因为乐器的强奏、弱奏、音色、音区的结合以及演奏者的技术水平等等，都可能对音量的大小有着直接或间接的影响，因此必须从创作实际出发，结合本乐队的具体情况来考虑这一问题。

下面试以《火车向着韶山跑》（根据张秋生词，薄兰谷、程金元曲的同名歌曲编配）的两部编配作一实例说明：

1=D 2/4

乐器					5.	
竹笛	tr 5 - (f)	5 -	5 0 0	0 0	0 0	0 0
单簧管	5 - (f)	5 -	1 5 6 5 (mp)	1 5 6 5	1 5 6 5	1 5 6 5
圆号	5 - (f)	5 -	5 5 5 5 (mp)	5 5 5 5	1 1 1 1	1 1 1 1
扬琴	5522 5577	2277 2233	5 0 0	0 0	0 0	0 0
琵琶	5522 5577 (f)	2277 2233	1 0 0	0 0	0 0	0 0
中阮	5522 5577 (8---)	2277 2233	1 5 6 5 (mp)	1 5 6 5	1 5 6 5	1 5 6 5
小提琴	5522 5577 (f)	2277 2233	5 5 5 5 (mp)	5 5 5 5	1 1 1 1	1 1 1 1
二胡	5522 5577 (f)	2277 2233	1 0 0	0 0	0 0	0 0
大提琴	5522 5577 (f, 8---)	2277 2233	1 5 6 5 (mp)	1 5 6 5	1 5 6 5	1 5 6 5

			10.		
0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0
1 0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0
5 0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0
5 6	5. 3	5 i	5 -	4. 3	2 6
5 6	5. 3	5 i	5 -	4. 3	2 6
1 5 6 5	1 5 6 5	3 1 2 1	3 1 2 1	1 5 6 5	1 5 6 5
5 0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0
5 6	5. 3	5 i	5 -	4. 3	2 6
1 5 6 5	1 5 6 5	3 1 2 1	3 1 2 1	1 5 6 5	1 5 6 5

上例的小乐队编制，并不是完全按照上述音响平衡的原则组合的（铜管组只有圆号、木管组也只有两件乐器），但我们是通过乐队的编配来达到相对平衡的效果的。

第1—2小节：强奏，管乐的音量会比奏中强时大一些，因此，三件管乐的音量与全部其它乐器的音量大致相等。

第3—6小节：弱奏，低音区的组合，圆号加小提琴大致相当于单簧管、中阮、大提琴的音量。

第7—12小节：弹拨乐器与二胡开始奏主旋律，为了使主旋律与伴奏部分取得音量上的平衡，减去了圆号、单簧管和小提琴。

可以看出，只要我们对乐器音量的大致比例有了一个概念，就能有意识地使各声部的音响相对平衡。如果音乐的某些部分不需要这种平衡，也可作不平衡的处理。如果某一小乐队不是按音响平衡的原则来编制的，同样可通过乐队编配来达到相对平衡的效果。

（2）旋律突出的问题：为什么要突出主旋律，前面已讲过，这里着重谈谈突出旋律的办法：

从音区上来讲：可将两个声部安排在不同的音区，使它们互不混淆；

从音色上来讲：可将两个声部交给不同音色的乐器，使它们能有所对比；

从节奏上来讲：可让两个声部的节奏互相交错，使它们在节奏上互不干扰；

从音量上来讲：除特殊需要外，两个声部音量大小的比例要适当，一般应适当加强主旋律的音量；但第二声部的音量也不可悬殊太大。

下面仍举《火车向着韶山跑》的编配实例来说明。如该曲第31小节，两声部的草稿可能写成这样：

| 3 6 | 6 - | 5 32 | 1 - |
| 66 12 | 63 21 | 33 56 | 61 65 |

根据这个两部草稿，可作如下的编配：

扬琴	06 12	03 21	03 56	01 65	第二声部的交替演奏
琵琶	06 12	03 21	03 56	01 65	
中阮	60 0	60 0	30 0	60 0	
小提琴	3 6	6 -	5 32	1 -	主旋律
二胡	3 6	6 -	5 32	1 -	
大提琴	拨奏 60 0	60 0	30 0	60 0	

8---

上例两部的音色有区别（一个是弦乐，一个是弹拨），声区也有区别（一个是中声区，一个是低声区），此外节奏型也有所区别。因此，主旋律必然是突出的。

又如该曲第47小节的两部草稿可能写成这样：

47.			50.	
3. 3	5 3	2 3 1 7	6 -	主旋律
0 5 1 2	3 -	5 -	6 -	副旋律

可以编配成下面这样：

	47.			50.	
竹笛	0 0	0 0	0 0	0 0	
单簧管	3. 3	5 3	2. 3 1 7	6 -	主旋律
圆号	0 0	0 0	0 0	0 0	
扬琴	3 3 3 3	5 5 3 3	2. 3 1 7	6 6 6 6	（主旋律）
琵琶	3 3 3 3	5 5 3 3	2. 3 1 7	6 6 6 6	（主旋律）
中阮	5 0 0	3 0 0	5 0 0 5	6 0 0	副旋律的简化声部
小提琴	0 5 1 2	3 -	5 -	6 -	副旋律
二胡	0 5 1 2	3 -	5 -	6 -	副旋律
大提琴	拨奏 5 0 0	3 0 0	5 0 0 5	6 0 0	（副旋律的简化声部）

上例除了音区上的对比外（副旋律在高音区，主旋律在中音区），在节奏上两声部的起句与落音是交错的，也适当采用了“你繁我简，你简我繁”的办法。此外，还加上简化的低音声部。

（3）和声音程的分配与不同音色的结合问题：在同节奏的二部编配中应注意处理好不同音色的结合。比如：《火车向着韶山跑》第55小节：

5· 5	3 1̇	7 67	5 3	主旋律
3· 2	1 6	5 65	1 1	第二声部

如果选用弹拨与弦乐来演奏这两个声部，那就存在着两种编配办法：

一种编配办法是：由弹拨演奏一个声部，弦乐演奏另一个声部；

另一种编配办法是：弹拨与弦乐都分别演奏两个声部。

第二种办法较好，因为这样的和声音程构成的音响是融合、协调的，本例的编配采取了第二种办法：

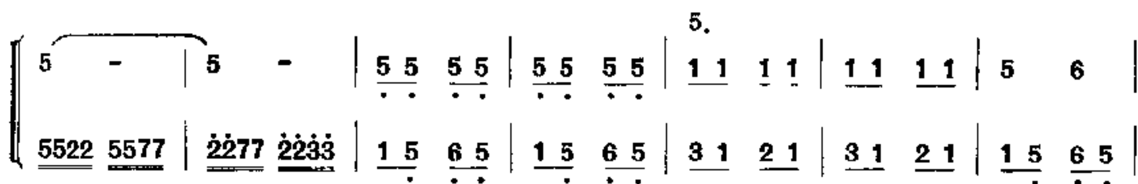
55.

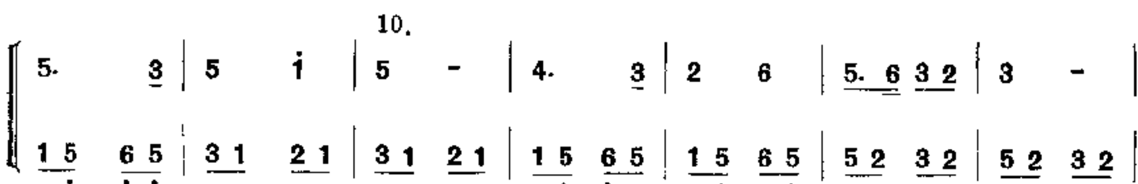
乐器					说明
竹笛	5· 5	3 1̇	7 67	5 3	主旋律
单簧管	0 0	0 0	0 0	0 0	
圆号	0 0	0 0	0 0	0 0	
扬琴	55 55	33 1̇1̇	77 67	55 33	
琵琶	33 32	11 66	55 65	11 11	第二声部
中阮	30 0	10 0	50 60	10 0	
小提琴	55 55	33 1̇1̇	77 67	55 33	
二胡	33 32	11 66	55 65	11 11	
大提琴	30 0	10 0	50 60	10 0	低音：第二声部的简化

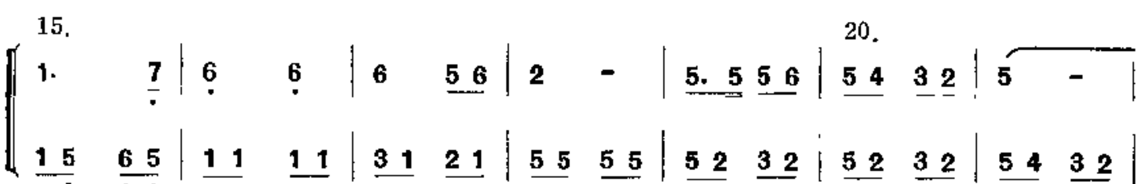
8---

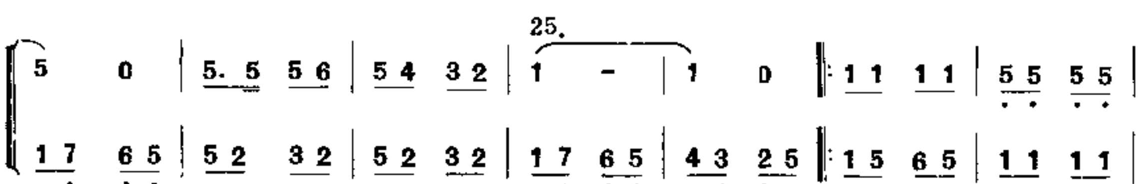
现将《火车向着韶山跑》全曲的二部草稿写在下面，供读者自行编配时参考，编配时可综合运用第一、二章的有关手法。因为这是一首儿童歌曲，如有木琴，也可以用进去。

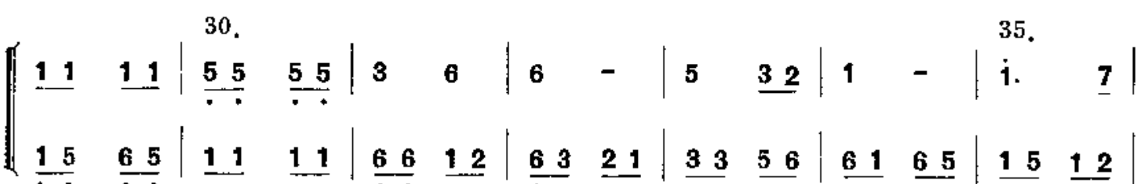
1=D $\frac{2}{4}$

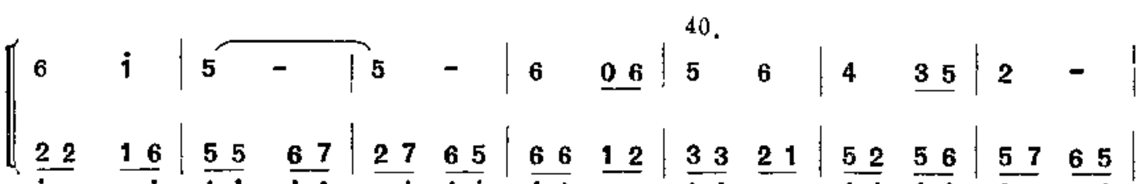


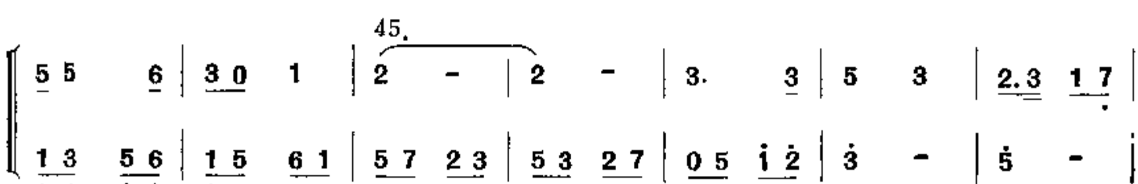












50. 55.

| 6 - | 1 6 1 | 6· 6 | 5 2 | 3 - | 5· 5 | 3 i |
| 6 - | 6 3. 5 | 2 - | 2 7 6 5 | i 0 1 2 | 3· 2 | 1 6 |

60.

| 7 6 7 | 5 3 | 2 2 1 | 2 3 | 5· i | 6 5 | 6· i |
| 5 6 5 | 1 1 | 5 5 6 | 7 1 | 2· 1 | 2 3 | 2· 2 |

65. 70.

| 3 2 |1. 1 - | 1 - :|2. 1 - | 1 - | 5 - | 5 - |
| 5 5 | 1155 1133 | 5533 5566 :| 1155 1133 | 5533 5566 | 5522 5577 | 2277 2233 |

75.

| 5 5 5 5 | 5 5 5 5 | 1 1 1 1 | 1 1 1 1 | 5 6 | 5· 3 | 5 i |
| i 5 6 5 | 1 1 1 1 | 3 1 2 1 | 5 5 5 5 | 0 0 | 5 6 | 5· 3 |

80.

| 5 - | 4· 3 | 2 6 | 5.6 3 2 | 3 - | 1· 7 | 6 6 |
| 5.3 5 i | 6 - | 4· 3 | 2 6 | 1.2 3 6 | 5 - | 1· 7 |

85. 90.

| 6 5 6 | 2 - | 5.5 5 6 | 5 4 3 2 | 5 - | 5 0 | 5. 5 5 6 |
| 6 7 1 | 2 6 1 2 | 3 - | 5· 4 | 3 1 2 1 | 5 5 5 5 | 3 1 2 1 |

95.

| 5 4 3 2 | 1 - | 1 - | 5 - | 5 - | 5 5 | i 0 ‖
| 5 5 5 5 | 1 5 6 5 | 1 1 1 1 | 1 5 6 5 | 1 1 1 1 | 2/5 2/5 | 3/1 0/0 ‖

第四章 多声部编配

第一节 骨干和弦及在乐队编配中的运用

26．什么是三和弦？它在结构上有何特征？

在我们弄清这个问题之前，必须先搞清楚什么是和弦，让我们先看一段音乐：

1=G $\frac{2}{4}$

号召地 慢速

（唢呐、笛、笙）快一倍

旋律 Ⅰ | 5· 11 | 2 1 | 5 – | 5 – | 5 – | 5 0 0 |

（柳琴、琵琶、二胡）

旋律 Ⅱ | 0 0 | 0 0 | 5653 5653 | 5653 5653 | 5 – | 5 0 0 |

（扬琴、中胡、中阮）

伴奏 | 0 0 | 0 0 | 1 – | 1 – | 1 – | 1 0 0 |
| | | 5 – | 5 – | 5 – | 5 0 0 |
| | | 3 – | 3 – | 3 – | 3 0 0 |

低音 | 0 0 | 0 0 | 1 – | 1 – | 1 – | 1 0 0 |

（大鼓、钹）

打击乐 | 0 0 | 0 0 | X – | X – | X – | X 0 0 |

原速 快一倍

旋律 Ⅰ | 5· 11 | 2 1 | 6 – | 6 – | 6 – | 6 – |

旋律 Ⅱ | 0 0 | 0 0 | 6545 6545 | 6545 6545 | 6 – | 6 – |

伴奏 | 0 0 | 0 0 | 1 – | 1 – | 1 – | 2 – |
| | | 6 – | 6 – | 6 – | 6 – |
| | | 4 – | 4 – | 4 – | #4 – |

低音 | 0 0 | 0 0 | 4 – | 4 – | 4 – | 2 – |

打击乐 | 0 0 | 0 0 | X – | X – | X – | X – |

上段音乐前两小节是单声部，由唢呐、笛、笙吹奏，在表现上具有强烈的号召性；在第三小节乐队全部加入，配上$\begin{smallmatrix}5\\3\\1\end{smallmatrix}$这个和弦后，使有一呼百应的气势，进一步加强了该曲的主题思想。

从上例中可以得到以下几点启示：

（1）不同音高的三个、四个或五个音，按一定规律——三度叠置同时演奏，便构成和弦。

（2）不同的和弦按照一定的规律，连接起来进行，这就是和声的具体运用。

（3）在多声部音乐中，和声配合主旋律表达音乐内容，起着重要的作用。

三和弦的构成：三个音按三度叠置构成的和弦，叫三和弦。三和弦最底下的音叫"根音"，其上三度叫"三音"，其上五度叫"五音"。如：

三度	5（五音）	五度
	3（三音）	
三度	1（根音）	

在自然音阶七个音的每一个音上，都可以作为和弦的根音，以三度叠置构成三和弦，如：

$$\begin{smallmatrix}5\\3\\1\end{smallmatrix}、\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}、\begin{smallmatrix}7\\5\\3\end{smallmatrix}、\begin{smallmatrix}\dot{1}\\6\\4\end{smallmatrix}、\begin{smallmatrix}\dot{2}\\7\\5\end{smallmatrix}、\begin{smallmatrix}3\\1\\\underset{\cdot}{6}\end{smallmatrix}、\begin{smallmatrix}4\\2\\\underset{\cdot}{7}\end{smallmatrix}。$$

这里来谈谈三和弦的标记法：一般习惯是按照和弦的根音在调式音阶中所处的位置和级别来标记的。下面是我们常见的五种调式的调式音阶：

1 调式：1 2 3 4 5 6 7

2 调式：2 3 4 5 6 7 $\dot{1}$

3 调式：3 4 5 6 7 $\dot{1}$ $\dot{2}$

5 调式：$\underset{\cdot}{5}$ $\underset{\cdot}{6}$ $\underset{\cdot}{7}$ 1 2 3 4

6 调式：$\underset{\cdot}{6}$ $\underset{\cdot}{7}$ 1 2 3 4 5

各调式音阶中，第一个音称为"一级音"（亦称"主音"），以下依次称为："二级音"、"三级音"、"四级音"（亦称"下属音"）、"五级音"（亦称"属音"）、"六级音"、"七级音"。这七个不同的级别也可分别用罗马数字Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ、Ⅳ、Ⅴ、Ⅵ、Ⅶ来加以标记。三和弦的根音是调式中哪一级音，就用相当于哪一级的罗马数字来加以标记：例如三和弦$\begin{smallmatrix}5\\3\\1\end{smallmatrix}$的根音1是1调式中的一级音，$\begin{smallmatrix}5\\3\\1\end{smallmatrix}$就标为Ⅰ；在2调式中1音是七级音，$\begin{smallmatrix}5\\3\\1\end{smallmatrix}$就标为Ⅶ；在3调式中1音是六级音，$\begin{smallmatrix}5\\3\\1\end{smallmatrix}$就标为Ⅵ；在5调式中1音是四级音，$\begin{smallmatrix}5\\3\\1\end{smallmatrix}$就标为Ⅳ；在6调式中1音是三级音，$\begin{smallmatrix}5\\3\\1\end{smallmatrix}$就标为Ⅲ。下面列表说明$\begin{smallmatrix}5\\3\\1\end{smallmatrix}$、$\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$、$\begin{smallmatrix}7\\5\\3\end{smallmatrix}$、$\begin{smallmatrix}\dot{1}\\6\\4\end{smallmatrix}$、$\begin{smallmatrix}\dot{2}\\7\\5\end{smallmatrix}$、$\begin{smallmatrix}3\\1\\\underset{\cdot}{6}\end{smallmatrix}$、$\begin{smallmatrix}4\\2\\\underset{\cdot}{7}\end{smallmatrix}$这七个三和弦在各调式中的标记法：

调式＼三和弦	$\substack{5\\3\\1}$	$\substack{6\\4\\2}$	$\substack{7\\5\\3}$	$\substack{\dot{1}\\6\\4}$	$\substack{\dot{2}\\7\\5}$	$\substack{3\\1\\\underset{.}{6}}$	$\substack{4\\2\\\underset{.}{7}}$
1 调 式	Ⅰ	Ⅱ	Ⅲ	Ⅳ	Ⅴ	Ⅵ	Ⅶ
2 调 式	Ⅶ	Ⅰ	Ⅱ	Ⅲ	Ⅳ	Ⅴ	Ⅵ
3 调 式	Ⅵ	Ⅶ	Ⅰ	Ⅱ	Ⅲ	Ⅳ	Ⅴ
5 调 式	Ⅳ	Ⅴ	Ⅵ	Ⅶ	Ⅰ	Ⅱ	Ⅲ
6 调 式	Ⅲ	Ⅳ	Ⅴ	Ⅵ	Ⅶ	Ⅰ	Ⅱ

七个三和弦中，$\substack{5\\3\\1}$、$\substack{\dot{1}\\6\\4}$、$\substack{\dot{2}\\7\\5}$ 为大三和弦（根音与三音是大三度，根音与五音是纯五度），$\substack{6\\4\\2}$、$\substack{7\\5\\3}$、$\substack{3\\1\\\underset{.}{6}}$ 为小三和弦（根音与三音是小三度，根音与五音也是纯五度），$\substack{4\\2\\\underset{.}{7}}$ 为减三和弦（根音与三音为小三度，根音与五音却是减五度）。在运用时，和弦音可以重复，其排列也可颠倒或拉开，原和弦的性质仍然不变。以 1 调式的Ⅰ和弦 $\substack{5\\3\\1}$ 为例：

$\substack{5\\3\\1}$ $\substack{\dot{1}\\5\\3\\\underset{.}{1}}$ $\substack{5\\3\\1\\\underset{.}{1}}$ $\substack{\dot{3}\\5\\1\\\underset{.}{1}}$ $\substack{\dot{3}\\\dot{1}\\5\\\underset{.}{1}}$ $\substack{\dot{1}\\3\\5\\\underset{.}{1}}$ 等等

上例都是 1 调式中Ⅰ和弦的不同写法。下面是多声部音乐中运用这些和弦的例子：

2/4

| 5 5.6 | 5 X | 1̇ 1̇ 2̇ | 1̇ 0 | 2̇2̇ 1̇ | 6 3̇ | 2̇.3̇ 2̇1̇ | 2̇ 0 |

5 5	5 0	6 5	5 0	5 3	4 5	6 6	5 0
3 2	3 0	4 2	3 0	2 1	1 3	4 4	2 0
1 7̣	1 0	1 7̣	1 0	7̣ 6̣	6̣ 7̣	2 2	7̣ 0

| 1 5̣ | 1 0 | 4̣ 5̣ | 1 0 | 5̣ 6̣ | 4̣ 3̣ | 2̣ 2̣ | 5̣ 0 |

1 调式： Ⅰ Ⅴ Ⅰ Ⅳ Ⅴ Ⅰ Ⅴ Ⅵ Ⅳ Ⅲ Ⅱ Ⅴ

上面均为由三个相隔三度的音所组成的和弦，都称为三和弦。

三和弦的各级和弦在音响效果上有所区别，一般来讲，大三和弦明朗有力，小三和弦相对而言音响较为柔和，减三和弦的音响听起来就不怎么协和。但和声的表现意义主要是在和弦连接的不断进行中体现出来，因此，任何一个三和弦在不同的编配时，会产生不同的效果，不能机械地、孤立地规定哪一种和弦代表哪一种感情，如下面三例同是$\begin{smallmatrix}5\\3\\1\end{smallmatrix}$和弦，由于使用乐器与音型的不同，表现情感的效果就不相同：

例 1.

小号 | 5 - | 5 - |
圆号 | 3 - | 3 - |
长号 | 1 - | 1 - |

例 2.

低阮 | 5 - | 5 - |
大提琴 | 3 - | 3 - |
低音提琴 | 1 - | 1 - |

例 3.

笛 |: i i i i 5 5 | 3 1 3 5 :|
扬琴 |: 0 5 0 5 | 0 5 0 5 :|
琵琶 |: 0 3 0 3 | 0 3 0 3 :|
中阮 |: 0 1 0 1 | 0 1 0 1 :|
拨奏
大提琴 |: 1 0 5 0 | 1 0 5 0 :|

例 1.中$\begin{smallmatrix}5\\3\\1\end{smallmatrix}$和弦的三个音由三件铜管强奏时会显得雄壮有力；例 2.由三件低音乐器在低音声部奏出，则使人感到音响效果比较浑浊；而当这个和弦作后半拍节奏性的快速伴奏时（如例 3.），就显得欢快明朗。总之，要根据不同作品的具体内容来分析、研究和编配。

27．不同调式的终止用什么和弦？

这个问题涉及到和声与调式的关系，我们只有认准调式，才能选配好各种调式的终止和弦。

要弄清楚各种不同调式的终止用什么和弦，首先应该找出各种不同调式的主、属、下属这三个和弦，即Ⅰ、Ⅴ与Ⅳ级和弦。

乐曲的终止式一般分为两种：

简单终止——由属和弦或下属和弦进行到主和弦，即Ⅴ——Ⅰ或Ⅳ——Ⅰ（少用）。

复式终止——由下属和弦到属和弦再进行到主和弦，即Ⅳ——Ⅴ——Ⅰ。

不同调式的终止和弦如下表：

和弦 调式	下属和弦 （Ⅳ）	属和弦 （Ⅴ）	主和弦 （Ⅰ）
1 调式	1̇ 6 4	2 7 5̣	5 3 1
2 调式	2 7 5̣	3 1 6	6 4 2
5 调式	5 3 1	6 4 2	2 7 5̣
6 调式	6 4 2	7 5 3	3 1 6̣
终止式		Ⅴ —— Ⅰ（简单终止） Ⅳ —— Ⅴ —— Ⅰ（复式终止）	

下面是两种终止式的实例：

（1）简单终止：Ⅴ —— Ⅰ（以宫调式为例）

1 调式

2̇ 7 5	5 3 1
Ⅴ	Ⅰ

旋律 | 5.7 2̇7 | 5.7 2̇7 | 1̇ 1̇.1̇ | 1̇ 0 ‖

和声 | 50 0 | 50 0 | 5 5 | 5 0 ‖
| 20 0 | 20 0 | 3 3 | 3 0 ‖
| 7̣0 0 | 7̣0 0 | 1 1 | 1 0 ‖
| 5̣0 0 | 5̣0 0 | 1̣ 1̣ | 1̣ 0 ‖

1 调式：Ⅴ Ⅴ Ⅰ

Ⅳ —— Ⅰ：

1 调式

1̇ 6 4	5 3 1
Ⅳ	Ⅰ

旋律 | 1̇6 56 | 1̇6 56 | 1̇ - | 1̇ 0 ‖

和声 | 60 0 | 60 0 | 5 - | 5 0 ‖
| 40 0 | 40 0 | 3 - | 3 0 ‖
| 10 0 | 10 0 | 1 - | 1 0 ‖
| 4̣0 0 | 4̣0 0 | 1̣ - | 1̣ 0 ‖

1 调式：Ⅳ Ⅳ Ⅰ

（2）复式终止（Ⅳ —— Ⅴ —— Ⅰ）：

1 调式

1 6 4	2 7 5	5 3 1
Ⅳ	Ⅴ	Ⅰ

旋律 ‖ 6· 6 | 7· 2 | 1 - | 1 0 ‖

和声
- 6 - | 5 - | 5 - | 5 0 ‖
- 4 - | 2 - | 3 - | 3 0 ‖
- 1 - | 7 - | 1 - | 1 0 ‖
- 4 - | 5 - | 1 - | 1 0 ‖

1 调式： Ⅳ Ⅴ Ⅰ

6 调式、5 调式、2 调式的复式终止亦分别列举如下：

例：

6 调式

6 4 2	7 5 3	3 1 6
Ⅳ	Ⅴ	Ⅰ

旋律 ‖ 6· 2 | 3 5 | 6 - | 6 0 ‖

和声
- 4 - | 3 - | 3 - | 3 0 ‖
- 2 - | 7 - | 1 - | 1 0 ‖
- 6 - | 5 - | 6 - | 6 0 ‖
- 2 - | 3 - | 6 - | 6 0 ‖

6 调式： Ⅳ Ⅴ Ⅰ

例：

5 调式

5 3 1	6 4 2	2 7 5
Ⅳ	Ⅴ	Ⅰ

旋律 ‖ 3 5 5 | 6 2 | 5 - | 5 0 ‖

和声
- 3 - | 2 - | 2 - | 2 0 ‖
- 1 - | 6 - | 7 - | 7 0 ‖
- 5 - | 4 - | 5 - | 5 0 ‖
- 1 - | 2 - | 5 - | 5 0 ‖

5 调式： Ⅳ Ⅴ Ⅰ

例：

2 调式

2 7 5	3 1 6	6 4 2
Ⅳ	Ⅴ	Ⅰ

旋律	2̇	5 5	6	1̇ 3̇	2̇	–	2̇	0
和声	7	–	6	–	6	–	6	0
	5	–	3	–	4	–	4	0
	2	–	1	–	2	–	2	0
	5	–	6	–	2	–	2	0
2调式：	Ⅳ		Ⅴ		Ⅰ			

3调式用得较少，不另说明。

终止式的用途，顾名思义，是在乐曲结尾时典型的和声进行，因此，每首乐曲都必然会用到它。此外，由于终止和弦Ⅰ、Ⅴ、Ⅳ（又称骨干和弦）在调式中占有重要地位。从这点来讲，学会并掌握好终止式的写作，又是多声部编配的基本功之一。

28．不同的和弦相互连接时有些什么方法？

不同的和弦之间有两种连接方法，一种是和声性的连接方法，一种是旋律性的连接方法。两种连接方法都是指中间声部的进行而言的。

和声性的连接法：在这种连接中不要求中间声部旋律作频繁的跳动，而是尽量使各个声部进行比较平稳，这时如果前后两个和弦有共同的音时，则使它们保持在同一个声部中，如下例中，$\substack{5\\3\\1}$和弦与$\substack{2\\7\\5}$和弦包含有一个共同音“5”；于是就将它保持在同一个声部中（见下例和声中的第二声部）。其它两个声部则都作级进：

旋律	5̇.	2̇	3̇	5̇	1̇.5	1̇ 3̇	2̇	5
和声	7	–	1̇	7	1̇	–	7	–
	5	–	5	5	5	–	5	–
	2	–	3	2	3	–	2	–
	5	0	1	5	1	0	5	0
1调式：	Ⅴ		Ⅰ	Ⅴ	Ⅰ		Ⅴ	

上例的同音保持打个比方来说就好象是“手拉手”，而级进或是没有大跳的好象“走近道”。运用这种连接方法可保持和声声部进行平稳。

旋律性的连接法：是为了使中间声部的进行较为流动一点，取得类似旋律的效果。这时就不一定要同音保持，也可作三度以内的小跳。现仍以上面旋律为例，以旋律性连接法来连接，列举如下：

旋律	5.	2	3	5	1.5	1 3	2	5
和声	7	-	5	7	5	-	7	-
	5	-	3	5	3	-	5	-
	2	-	1	2	1	-	2	-
	5	-	1	5	1	-	5	-
1 调式：	V		I	V	I		V	

上例和声中的第一声部由级进变为三度跳进，第二声部则由同音保持变为三度跳进。声部进行相对来说要流动一点，即使如此，仍以“走近道”（包括小跳）为好。

通常来说，中间声部的进行较多采用和声性的连接法。

以上两种连接方法，因为有的采用了同音保持，有的采用了级进和小跳，既使演奏方便，又能使主旋律鲜明突出。它们的中间声部一般都不作大跳，因为这种大跳进行可能对旋律干扰很大，较难掌握好。为了记忆方便，将这一规律归纳为几句顺口溜：

旋律声部是主导，
低音也要配合好；
中间声部少大跳，
“手拉手”，“走近道”。

29．为主旋律配和声时，是不是见一个不同的音就换一个和弦？

和声的节奏往往有一定的规律性，一般不必将和弦变换得太多，如果见一个不同的音就换一个和弦，会使和声节奏零乱不堪。那么应该怎样处理那些不同的音呢？这就涉及到和弦外音的应用。下面我们就先从这个问题讲起。

所谓和弦外音，是指某一个和弦以外的非和弦音。我们先来看一看下面两例：

例 1.　　　　　　　　　　　　　　　　例 2.

旋律　5 3 6 5 2 3 5 | 1 2 3 1 6 5 ‖　　　5 36 5235 | 1 23 1 65 ‖

和声
5 5 6 5 5 5 5 | 5 5 5 6 6 5 ‖　　　1 7 | 5 - ‖
3 3 4 3 2 3 2 | 3 2 3 4 4 2 ‖　　　5 5 | 3 - ‖
1 1 1 1 7 1 7 | 1 7 1 1 1 7 ‖　　　3 2 | 1 - ‖
1 1 4 1 5 1 5 | 1 5 1 4 4 5 ‖　　　1 5 | 1 - ‖

1 调式：Ⅰ Ⅰ Ⅳ Ⅰ Ⅴ Ⅰ Ⅴ　Ⅰ Ⅴ Ⅰ Ⅳ Ⅳ Ⅴ　　　Ⅰ Ⅴ Ⅰ

上例为同一旋律的两种配法。例1.在和弦的选配上变换频繁，使和声节奏零乱，有的和弦仅出现四分之一拍的时间就变换了，就象闪电一样，当人们还未看清楚它是什么样子就已消逝了，所以谈不上什么和声的表现效果。例2.用了和弦外音，只配了两个和弦，效果就清晰得多（和弦外音用“＋”记号在该音上方标明）。

和弦外音的应用，在乐队音乐作品中是很常见的。现再举数例如下：

1 2 3 | 3 2 1 ‖　　　1234 5 67 | 1 - ‖

1 - | 1 - ‖　　　1 2 | 3 - ‖
5 - | 6 - ‖　　　5 7 | 1 - ‖
3 - | 3 - ‖　　　3 5 | 5 - ‖
1 - | 6 - ‖　　　1 5 | 1 - ‖
Ⅰ　Ⅵ　　　Ⅰ Ⅴ Ⅰ

上例是在旋律同向级进时出现在两个和弦音之间的和弦外音。另外，这种和弦外音也可在五声音阶的级进中出现。如下例：

旋律　5 61 2356 | 5321 6535 | 6123 5325 | 1 - ‖

和声
5 5 | 5 6 | 6 5 | 5 - ‖
3 2 | 3 3 | 4 2 | 3 - ‖
1 7 | 1 1 | 2 7 | 1 - ‖
1 5 | 1 6 | 2 5 | 1 - ‖
Ⅰ Ⅴ　Ⅰ Ⅵ　Ⅱ Ⅴ　Ⅰ

此外，和弦外音还可以以多种方式出现，比如在与和弦音相邻的音级上出现，在强音上出现再进入和弦音等等。而且在实际的编配中，各种形式的和弦外音都是穿插运用的。现举一实例如下：

旋律
6· 1 | 5. 6 3 1 | 2 - | 2 - |
6535 6535 | 6535 6535 | 6 0 0 | 0567 1234 |
6535 6535 | 6535 6535 | 2567 1234 | 5567 1234 |

和声伴奏
6 - | 6 - | 7 - | 7 - |
3 - | 3 - | 5 - | 5 - |
1 - | 1 - | 2 - | 2 - |
6 0 0 | 0 2 | 5 0 5 | 0 4 3 2 |

1调式：Ⅵ Ⅵ Ⅴ Ⅴ

总的来说，和弦外音的运用有如下几个特点：

（ 1 ）和弦外音一般时值较短。

（ 2 ）在一般的情况下，和弦外音多为级进而来，或级进出去。

（ 3 ）从一个和弦来讲，和弦外音比和弦音数量要少。

30．确定和弦与更换和弦要注意些什么？

确定和弦的主要依据是曲调。在多声部音乐创作中，有时可能在写旋律的同时也会考虑到和声的轮廓，但这种情况不在本题所讨论的范围之列。这里所要说的是当我们有了旋律以后，如何以此为依据来确定与更换和弦。对于初学和声的人来说，在这个问题上常常会出现

许多不妥当的处理，现归纳为几个需注意的方面并分别举例说明如下：

（1）终止和弦要牢记，优先选择Ⅴ到Ⅰ：

举例来说，下面这两种和弦选择的效果都较好：

67 | i6 56 | 54 32 | 1 - | 1 0 ||

1 调式： Ⅴ —— Ⅰ ————

或： Ⅰ Ⅴ Ⅰ ————

在这首1调式的乐曲中，用了"Ⅴ——Ⅰ"的终止式，将全曲强有力地结束在主和弦上，有助于表达这首进行曲的思想内容。而下面的几种和弦选择，都有不当之处：

67 | i656 | 5432 | 1 - | 1 0 ||	不妥当的原因
Ⅵ ⋮ Ⅰ ———— 或：Ⅱ —— ⋮ Ⅰ ————	Ⅰ的前面不是选用Ⅴ，因而进行到终止和弦时力度不够，对表现这首雄壮有力的进行曲不利。
Ⅴ ⋮ Ⅳ ———— 或：Ⅴ —— ⋮ Ⅵ ————	Ⅴ的后面不是接Ⅰ，全曲不结束在主和弦上，有损该曲调式的风格。
Ⅵ ⋮ Ⅳ ———— 或：Ⅱ —— ⋮ Ⅵ ————	在终止处既无Ⅰ又无Ⅳ，完全见不到骨干和弦，调式概念不清。

（2）节拍规律不违反，和声节奏不要乱：

举例来说，下面这两种和弦更换办法都可以：

0 i 23 | 4. 2 | 54 32 | i - | i 0 ||

1 调式： Ⅵ —— Ⅳ —— Ⅴ —— Ⅰ ————

或： Ⅰ —— Ⅳ Ⅱ Ⅰ Ⅴ Ⅰ ————

前一种配法每小节更换一个和弦（是较常见的一种处理方法），后一种配法有的一小节换一个和弦，有的每拍换一个和弦，但它们都与旋律节拍的基本规律一致，和声的节奏也不是杂乱无章的。

而下面的几种和弦更换办法，却都不够妥当：

0 i 2̇ 3̇ | 4̇. 2̇ | 5̇ 4̇ 3̇ 2̇ | i - | i 0	不妥当的原因
V I | I ——	旋律结束在强拍的"i"音上，终止主和弦却安排在结束音前的弱拍上，与旋律的节奏相矛盾。
Ⅳ V | I —— | I ——	虽然终止主和弦在强拍上，但并不是在旋律结束的主音上。
Ⅵ I | I Ⅳ V | V —— | I ——	虽然终止和弦出现在终止音上，但终止式的属和弦却在弱拍，违反节拍规律，和声节奏也较乱。

（3）和弦分解成曲调，已将和弦提示了。

如果曲调音是某一和弦的分解，最好选配相同的和弦。如：

5.i 3̇ i | 5 35 3 1 ‖（曲调是 5/3/1 和弦的分解）
I

又如：6 33 6 6 | 5.3 i ‖（曲调是 3/1/6 和弦与 5/3/1 和弦的分解）
Ⅵ—— I——

有时，曲调并非严格的和弦分解，对确定和弦也有参考价值，如：

5̇ 2̇ 7 6̇ | 5.6̇ 7 2̇ ‖（多数曲调音是 2/7/5 和弦的分解）
V————

曲调音的跳进也常暗示着和弦，如下例 ⌐¬ 处的跳进 6 4̇ 暗示 1/6/4 或 6/4/2 和弦，5 2 暗示 2/7/5 和弦，i 5 暗示 5/3/1 和弦：

6 4̇ 3̇ 2̇ | i 2̇ 3̇ ‖ 5 2 5 6 | i 5 6 i ‖
Ⅳ V I—— V—— I Ⅳ
或：I—— I—— V—— I——

以上这些仅仅是从局部的角度来谈确定与更换和弦的问题。至于如何从整体着眼选择好和弦，则必需结合全曲进行分析。这方面的问题将在后面另谈。

31. 小乐队全奏时如何分配一个三和弦？

一个三和弦只有三个音，分别给一个乐队演奏，就必然要有些重复，这就必须研究和弦音如何分配给这么多乐器。和弦音的重复有一定的规律，可分为两种：一种是重复和弦的根音，以突出该和弦的性质，这样的重复运用极多。除减三和弦外，效果都很好。另一种是重复该乐曲调式的主音、属音、下属音，以突出该调式。

如：

	例 1.			例 2.	例 3.	例 4.
	$\dot{1}$ –	7 –	3 –	$\dot{1}$ –	4 –	5 –
	5 –	5 –	1 –	3 –	$\underset{\cdot}{6}$ –	$\underset{\cdot}{7}$ –
	3 –	2 –	$\underset{\cdot}{6}$ –	1 –	$\underset{\cdot}{4}$ –	$\underset{\cdot}{5}$ –
	1 –	5 –	6 –	6 –	2 –	3 –
1 调式：	Ⅰ	Ⅴ	Ⅵ	Ⅵ	ⅱ	ⅲ

上例是 1 调式的一些和弦，例1. 都是重复和弦的根音，例2. 是重复本调式的主音（1音），例 3. 是重复本调式的下属音（ 4 音），例 4. 是重复本调式的属音（ 5 音）。

当乐队全奏时，一般要求音响丰满。通常总是首先要安排一部分高音乐器来演奏主旋律，而其余的乐器则可用来组成和弦。

和弦音的分布，通常都是采取"上密、下疏、中不空"的排列方式。下面是两种相反的排列方式：

$\dot{1}$ 5 3	上 密	$\dot{3}$ $\dot{5}$ $\dot{1}$	上 疏
$\dot{1}$ 5	中不空	0 0	中 空
3 5 1	下 疏	5 3 1	下 密

左例的高音区是用和弦的密集排列，相邻两个和弦音之间的音程都是三度、四度，根据高音乐器音色清晰、明亮的特点，这种排列能使和声效果鲜明；中音区按照"中不空"的原则用和弦音填充，使高、低音区的和弦能够很好的融合在一起；低音区排列较开放，相邻两个和弦音的音程距离都在五度以上，这样的排列，能使整个和弦取得良好的和声音响效果。

右边的例子则与左边的例子刚好相反：高音区是开放排列，相邻两个和弦音之间的音程相距很大，超过五度，音响显得很单薄；低音区用密集排列，音响效果又很浑浊、模糊；中音区则是个空的，不能使高、低音区的和弦融合在一起，所以总的效果不好。

如果我们将一个和弦具体分配给一个小乐队时，切忌各组乐器分别奏一个和弦音，例如铜管组吹奏“**1**”音，弹拨组奏“**3**”音，拉弦组奏“**5**”音，木管组吹“**1̇**”音。因为这样使和弦的音色极不融合，音量也很不平衡。应参照乐器的高、低音区演奏性能特点，大致按如下方式组合（当然还有多种可能）：

1＝C

音区	音	木管组	弹拨组	铜管组	弦乐组
高音区	1̇	长笛			小提琴
	5	笙			
	3	单簧管			二胡
中音区	1̇			小号	
	5		扬琴		
	3		琵琶	圆号	
低音区	1		中阮		
	1̣			长号	大提琴

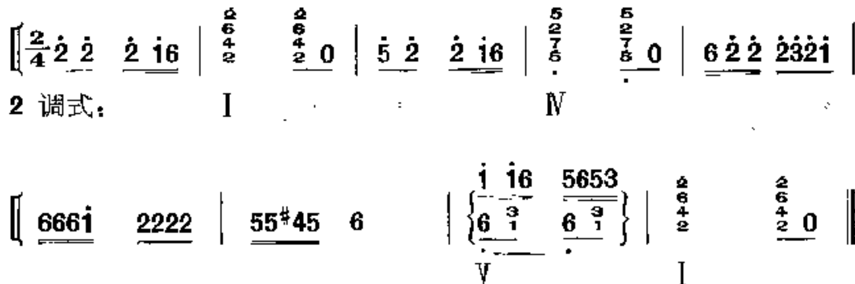
上表中未将手风琴列入，但上例中所有的和弦音手风琴都可以同时奏出，读者可参考“如何发挥手风琴在小乐队中的作用”一问，将它安排进去。

三和弦的和弦音也可以省略，其省略的规律是：常省略和弦的五音，有时为了突出某种特殊的风格，也可以省略三音（一般较少这样），但不能省略根音，因为失去了根音就无法体现这个和弦的性质。

32．怎样运用骨干和弦编配小乐队曲？

当我们学习了Ⅰ、Ⅴ、Ⅳ三个骨干和弦之后，就可以运用这些骨干和弦来编配小乐队曲了。编配中怎样具体运用，这里介绍几种办法：

（1）乐曲以单旋律编配为主，部分地运用和弦：即编配中主要是用单旋律编配的构思，和弦只用于强调主旋律中的某些个别音。如将《军民大生产》一曲按下面的方式来编配：



这是小乐队中简易可行的一种办法。上例的编配有劳动号子中一领众合的效果。至于谱中哪些声部用什么乐器，可由编配者或乐队指挥根据小乐队的实际情况自行安排。大致是：领奏时以几件高音乐器为主，和弦处用全部乐器全奏。和弦音的分配应参照乐器高、中、低音区演奏性能特点进行组合。

（2）乐曲以两声部编配为主，部分地运用和弦，即编配中主要是用两声部编配的构思，个别音或某一音乐片断配以多声部和弦。如上例《军民大生产》也可配成这样：

2/4 2 2 2 16 | 2 2 0 | 5 2 2 16 | 5 5 0 |
2/4 2 0 0 | 642 6420 | 5 0 0 | 275 2750 |
2 调式： I IV

6 2 2 2321 | 666i 2222 | 55#45 6 | i 16 5653 | 2 2 0 ‖
2 - | 3 4 | 5 6 #4 5 | 6 31 6 31 | 642 6420 ‖
V I

这也是小乐队中较有效果的一种办法：既有单旋律演奏，又有两个声部合奏，也有多声部的和弦；有对比，有起伏，也较易演奏。乐器分配大致可以这样考虑：领奏时用几件高音乐器，两声部处用几件高音乐器演奏主旋律，低音乐器演奏低音声部，和弦处用全部乐器全奏。

同一曲还可以配成下面这样：

2 2 2 16 | 2 2 | 5 2 2 16 | 5 5 |
0 0 | 2 2 2 16 | 2 2 | 5 2 2 16 |

6 2 2 2321 | 666i 2222 | 55#45 6 | i 16 5653 | 2 2 ‖
6420 0 | 6310 6420 | 5270 6310 | 631 631 0 631 | 642 642 ‖
2 0 0 | 6 0 2 0 | 5 0 6 0 | 6 6 0 6 | 2 2 ‖
2 调式： I V I IV V V I

和前两种配法又有些不同，更多地运用了多声部的手法；乐曲的前半段是两声部的轮奏，后半段则是多声部的和声配置。这种配法，强调了该曲的劳动节奏，也反映出你追我赶的热烈情景。乐器的分配大致可以这样考虑：前半段用高音乐器和低音乐器分别演奏两个声部；后半段则可全奏。

（3）乐曲以多声部的和声配置为主：下面仍以《军民大生产》为例，按这个方式来构思，可编配成：

	笛、单簧管、小提琴、二胡、手风琴右手、唢呐				
旋律	2̇ 2̇ 2̇ i̇6	2̇ 2̇ 0	5̇ 2̇ 2̇ i̇6	5 5 0	6 2̇ 2̇ 2̇3̇2̇i̇
	弹拨、手风琴和弦键、小号、圆号、笙				小号、圆号止
和声伴奏	2̇ 0	2̇ 2̇ 0	7 0	7 7 0	6 0
	4 0	4 4 0	2 0	2 2 0	2 0
	6 0	6 6 0	5 0	5 5 0	4 0
	大提琴、长号、手风琴低音键				长号止
	2 0	2 2 0	5 0	5 5 0	2 0
打击乐组	0 0	X X	0 0	X X	0 0
2 调式：	I	I	IV	IV	I

旋律	666i̇ 2222	55#45 6	i̇ i̇6 5653	2 2 0
和声伴奏	0 3 0 4	0 3 3136	i̇ 6 0 3	2 2 0
	0 1 0 2	0 7 1	0 3 0 1	6 6 0
	0 6 0 6	0 5 6	0 1 0 6	4 4 0
	拨奏		加长号	拉奏
	6 2	3 6	6 6	2 2 0
打击乐组	0 0	0 0	0 0	X X 0
	V I	IV V	V	I

和前面几种配法又不同，这种配法本身没有声部增减的对比，全曲都是多声部的。因此，

在乐器的安排上最好有所增减，使音乐有所起伏，以利于这首曲子热烈有力的情绪的表达。读者可参看上例的编配自行分析。

从上面几例可以看出，在编配构思时应当注意如下两点：

（1）要首先看看乐曲所表达的是什么内容，然后以此为根据来考虑哪些地方该配和弦，和弦的节奏又如何安排等等问题。举例来说，如果将上例配成这样：

2 2 2 16 | 2 2 ‖ 或 2 2 2 16 | 2 2 ‖

这两种配法都与一领众和的劳动号子及战天斗地的劳动场景不相符，是没有从音乐内容出发来编配的结果。

（2）要分析该乐曲是什么调式，从而才知道它的骨干和弦是什么。这首乐曲是2调式的，前面三种配法都是选用的2调式的骨干和弦。

举例来说，如果不考虑调式而将前例配成这样：

1 16 5653 | 2 2 ‖ 或 1 16 5653 | 2 2 ‖

Ⅳ Ⅴ Ⅰ Ⅰ　　Ⅳ Ⅲ Ⅶ Ⅶ

这两种配法，都是没有从调式出发来考虑的，前例是将这首2调式的乐曲当作5调式来配，如没有特殊的需要，一般都不要这样配和声，否则很难与原调式风格协调。后例则根本说不出是按什么调式来配的，可以说没有调式的基本概念，全曲的终止一般都应结束在主三和弦上，而这里却结束在减三和弦上，音响效果尖锐刺耳，对该曲所表达的思想感情起了破坏作用。

第二节　非骨干和弦的运用

33．除了骨干和弦外，其它几个三和弦如何运用？

让我们先来看一段歌剧《洪湖赤卫队》（张敬安、欧阳谦叔曲）中的乐队编配实例。

1＝G $\frac{2}{4}$

声部	1	2	3	4	5
韩英唱	5 6i65	2 5 43	2 35 3261	2 -	i 6i 5653
弹拨乐器	5 0 0	0 0	0 0	2356 3261	2 0 0
高胡（8---）	5 6i65	2 5 43	2 35 3261	2 -	i 6i 5653
二胡	5 6i65	2 5 43	2 35 3261	2 -	i 6i 5653
小提琴	1 -	7 -	6 -	7 -	1 -
	5 -	5 -	6 -	5 -	6 -
中提琴	5 -	5 -	3 -	5 -	6 -
大提琴	3· 23	5· 23	1· 61	2 -	1· 21
低音提琴（拨奏）	1 0	5 0	1 0	5 0	1 0
5调式：	Ⅳ	Ⅰ	Ⅰ6	Ⅰ	Ⅰ6

声部	6	7	8	9	10
韩英唱	2321 6 5	1 23 21 16	5· 6	1.235 2376	5 -
弹拨乐器	0 0	0 0	0i65 4532	1.235 2376	5521 72 6
高胡	2321 6 5	1 23 21 16	5· 6	1.235 2376	5 -
二胡	2321 6 5	1 23 21 16	5· 6	1.235 2376	5 -
小提琴	2 - / 6 -	1 - / 6 -	5· 6	1.235 2376	5 -
中提琴	4· 5	6 -	5 -	6 5 2 3	5 -
大提琴	6· 56	1· 23	5 -	6 5 2 3	5 -
低音提琴	6 0	1 0	5 0	6 5 2 3	5 -
5调式：	Ⅴ $^6_4$	Ⅰ6	Ⅰ	Ⅰ Ⅴ	Ⅰ

（上例中除原位和弦外，尚应用了转位和弦，这将在后面谈到）

这段唱腔是 5 调式的，除了运用该调式的骨干和弦 I（$\begin{smallmatrix}\dot{2}\\7\\5\end{smallmatrix}$）、V（$\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$）和 IV（$\begin{smallmatrix}5\\3\\1\end{smallmatrix}$）外，还运用了非骨干和弦 I，这就增强了和弦连接时有较多样变化的可能性，进行也更为流畅一些。I 是一个小三和弦，它与骨干和弦和大三和弦比较起来，其和声效果较为柔和，在表现较细腻的情感时往往很有用。

那末，不同的调式，除骨干和弦外，到底还有哪些其它三和弦呢？我们就在下表中用“※”标出：

和弦	5 3 1	6 4 2	7 5 3	1̇ 6 4	2̇ 7 5	3̇ 1̇ 6	4 2 7
宫调式	I	※	※	IV	V	※	※
商调式	※	I	※	※	IV	V	※
角调式	※	※	I	※	※	IV	
徵调式	IV	V	※	※	I	※	※
羽调式	※	IV	V	※	※	I	※

上面这些和弦如何运用，下面仍举一编配的实例来加以说明：

1=D $\frac{2}{4}$

旋律：| 1̇ 1̇.1̇ | 1̇ 0 | 5 5.6̇ | 3 0 | 1 1 5.5 | 5 0 | 1 2 3.2 |

（5 55 5 5）

和声伴奏：

| 1010 | 1234 | 5050 | 1567 | 1 - | 5 0 | 6 5 |

I I V I I V VI V

这首乐曲的多声部编配有以下几个特点：

（1）乐曲的开始选用了主和弦——在乐曲的开始部分，为了使调性和调式得到巩固，可考虑多用Ⅰ、Ⅴ，特别要优先选用Ⅰ和弦。上例开始8个小节基本都用Ⅰ。

下面的两种和弦选配，供读者比较：

	i	i.i	i	0	5	5.6	3	0
上例中的配法：	Ⅰ	Ⅰ	Ⅰ		Ⅴ	Ⅴ	Ⅰ	
不好的配法：	Ⅳ	Ⅳ	Ⅵ		Ⅲ	Ⅲ	Ⅵ	

（2）乐曲的结尾，用了终止式——全曲的结束音应该选用主和弦Ⅰ，主和弦前多用属和弦，构成Ⅴ——Ⅰ的终止式，以加强全曲的结束感。谱例中就是这样的配法：

| 6 i | 2. 3 | i - | i 0 |
| 6 6 | 2 5 | 1 1.1 | 1 0 |

Ⅵ Ⅱ Ⅴ Ⅰ ——

低音是“6——2——5——1”的四、五度跳进。这种原位和弦连接形成的低音四度、五度的跳进，力度很强。可以看出，乐曲的结尾部分，适当用一点非骨干和弦是可以的，如Ⅱ——Ⅴ——Ⅰ的进行，就是一种较常见的终止手法，但最后仍然是以Ⅴ——Ⅰ来结束。正是因为这个缘故，谱例中甚至将“3”音作为和弦外音来处理。

如果不这样做就可能配成下面这样：

| 2. 3 | i - | i 0 |
| 2 1 | 1 1.1 | 1 0 |

Ⅰ Ⅰ Ⅰ

或

| 2. 3 | i - | i 0 |
| 2 6 | 1 1.1 | 1 0 |

Ⅰ Ⅵ Ⅰ

或

| 2. 3 | i - | i 0 |
| 2 3 | 1 1.1 | 1 0 |

Ⅰ Ⅲ Ⅰ

上面所举三个例子最后的终止都不是Ⅴ——Ⅰ。显然和声的力度不够，不利于表现这首强有力的进行曲的内容。

其它两个段落终止处也都用了Ⅴ——Ⅰ的终止式(见谱例中＊1 和＊2），但却有别于全曲的终止。此处用低音旋律的填充或高音的衔接片断，使得音乐得以连贯地继续进行下去。

总的来说，和弦的选择要以乐曲内容表现上的需要为依据。例如这首《救国军歌》中，大三和弦（亦即这个旋律所采用的宫调式的骨干和弦）运用得较多，而这种大三和弦的和声效果都比较明亮、有力度。而小三和弦用得较少。因为这些小三和弦在宫调式中正是一些非骨干和弦，它们的和声音响效果也较为柔和。如果过多的选用，从内容上来说不能很好地表达这首乐曲的思想感情，而且由于过多运用非骨干和弦而引起调式上的模糊，从而冲淡了旋律的力度。这是我们在选择和弦时应予以充分注意的。

现将前例简化总谱的前四小节写成总谱，读者可将其余部分自行编配出来。

1＝D $\frac{2}{4}$

乐器	第1小节	第2小节	第3小节	第4小节
竹笛(或长笛)	1 1. 1	1 0	5 5. 6	3 0
笙	5/1 5:5/1·1	5/1 0	5/2 5:5/2·2	5/3 0
单簧管	3 3. 3	3 0	7 7. 7	1 0
手风琴	1/5/3 0 1/5/3 0	1/5/3 0	5/2/7 0 5/2/7 0	5/3/1 0
	①大 1 0 ① 1 0	①大 1 2 3 4	⑤大 5 0 ⑤ 5 0	①大 1 5 6 7
扬琴	5/1 0 5/1 0	5/1 0	5/2 0 5/2 0	5/1 0
琵琶	3 0 3 0	3 0	2 0 2 0	3 0
中阮	1 0 1 0	1 0	7 0 7 0	1 0
圆号	5 0 5 0	5 0	2 0 2 0	1 0
小号	1 1. 1	1 0	5 5 6	3 0
长号	1 0 1 0	1 2 3 4	5 0 5 0	1 5 6 7
小提琴	1 1. 1	1 0	5 5. 6	3 0
二胡	1 1. 1	1 0	5 5. 6	3 0
大提琴	1 0 1 0	1 2 3 4	5 0 5 0	1 5 6 7
1 调式：	Ⅰ	Ⅰ	Ⅴ	Ⅰ

34．有些不是由三度叠置构成的和弦，它们是什么和弦？

这类和弦，常见的以下两类，下面分别来介绍一下。

第一种称为“加音和弦”，就是在三和弦的基础上再加上一个音构成的。加音和弦中用得较多的一种是在三和弦的基础上加一个六度音，这种和弦称作“加六度和弦”。常见的有如下两个：

大二度［6 5］ 6 5 3 1 ］大六度［1 6］　　在 1 调式中称为“Ⅰ和弦加六度”，标记为 I^6

大二度［3 2］ 3 2 7 5 ］大六度［5 3］　　在 1 调式中称为“Ⅴ和弦加六度”，标记为 V^6

这两个和弦的加六度音都有一个特征，即都是与根音构成大六度音程，或者说它的第五度音与第六度音之间为大二度音程。而根音与六度音之间如果是小六度音程，因其小二度效果极不协和，故一般不用。如：

小二度［1 7］ 1 7 5 3 ］小六度　　小二度［4 3］ 4 3 1 6 ］小六度

下例的加六度和弦，效果较佳：

主旋律：5. 3 3 3 5653 1 | 1. 3 3 1 6 1 |

和声伴奏：
0 6 6 0 6 6 | 0 6 6 0 6 6 |
0 5 5 0 5 5 | 0 5 5 0 5 5 |
0 3 3 0 3 3 | 0 3 3 0 3 3 |
1 0 5 1 0 5 | 1 0 5 1 0 5 |

而下例的加六度和弦，因其小二度的加入，效果不佳：

主旋律：3 - 1 - | 3. 1 6 1. |

和声伴奏：
4 - - - | 4 - - - |
3 - - - | 3 - - - |
1 - - - | 1 - - - |
6 0 0 0 | 6 - - - |

加六度和弦的三音可以省略，但第五度音则不能省略，因为这个和弦音响上一种特殊的色彩性的效果是由于五度音与六度音构成了大二度和声音程而产生的。

加六度和弦的琶音演奏对加强音乐中类似五声音阶的色彩，有明显的效果，如下例中扬琴所奏的片断：

二胡 | 3̇ 2̇3̇ 1̇. 76 | 5. 1̇ 6 3 5 - |

扬琴 | 1 5 6 1 3 1 6 5 | 1 5 6 1 3 1 6 5 |

1 调式：Ⅰ⁶

另一类和弦，不是由三度叠置构成的，而是去掉了三音，加上了其它某些音，可统称为"换音和弦"（即换上与和弦三音相邻的某音）。

现就其常用者举出一例如下。余类推。

2
1
5　（意即 2 7 5——三音"7"换为"1"音）

1 调式：₀Ⅴ⁴

记在和弦级数左边中间的"0"记号，意指去掉原和弦中的三音"7"。记在和弦级数右上方的数字"4"，意指换上从根音数上去相隔四度的音。即换上"1"音。下例就应用了这个和弦，

1＝D $\frac{2}{4}$

【引子】快速

短膜笛 | 5 - | 5 - | 5 - | 5 - |

琵琶 | 5 2 1 5 (×4) | (×4) | (×4) | (×4) |

二胡 Ⅰ | 5 5 5 5 | 5 5 5 5 | 5 5 5 5 | 5 5 5 5 |

二胡 Ⅱ | 2 2 2 2 | 2 2 2 2 | 2 2 2 2 | 2 2 2 2 |

中胡 | 5 5 5 5 | 5 5 5 5 | 5 5 5 5 | 5 5 5 5 |

大提琴 | 5 5 5 5 | 5 5 5 5 | 5 5 5 5 | 5 5 5 5 |

（其它乐器略）

5 调式：₀Ⅰ⁴

上面所谈到的加音和弦和换音和弦，都属于色彩性和弦，从大量的作品来看，它的应用不占主导地位。但是从和声的角度，在加强作品的民族风格特色上，它也起着不可忽视的显

著作用。

35．有些和弦的根音不在低音声部，这是为什么？

有些和弦的根音不在低音声部，这在多声部音乐中是较常见的，如下例：

1＝C $\frac{2}{4}$

旋律	3.	5	6	i	3	2	i	－
和声	3	5	4	4	5	7	i	－
	5	1	6	1	1	2	3	－
	1	1	1	4	3	5	5	－
	1	3	4	6	5	5	1	－
	Ⅰ	Ⅰ	Ⅳ	Ⅳ	Ⅰ	Ⅴ	Ⅰ	

上例同样是标记Ⅰ的和弦，有的地方低音是“1”，有的是“5”，有的却是“3”；在标有下属和弦Ⅳ的地方，有的低音是“4”，而有的却是“6”，这到底是怎么一回事呢？这就涉及到和弦转位的问题。

三和弦的转位有两种，即第一转位和第二转位：

（1）三和弦的第一转位：将和弦的三音放在最低声部，使低音与三和弦的根音构成六度音程，便是三和弦的第一转位。转位标记，如为Ⅰ和弦，则标记为$Ⅰ_6$，意指根音位于低音声部上方六度的位置上。如：

原位和弦：5 3 1根音（即低音） Ⅰ

第一转位：1 根音 5 3 三音（低音） 六度 $Ⅰ_6$

或：i 根音 5 3 三音（低音） 六度的复合音程* $Ⅰ_6$

转位后，和弦的基本结构并没有改变，和弦的性质也没有改变，但是由于低音声部已不是和弦的根音，所以给人的感觉不如原位和弦那样稳定，因而在乐曲完全终止时，都不用转位和弦。

（2）三和弦的第二转位：将三和弦的五音放在最低声部，使低音与根音构成四度音程，这便是三和弦的第二转位。它的标记是在罗马数字右下角加上“$\frac{6}{4}$”两个数字，如：

四度［1 5］：5 3 1 5 或 i 5 3 5 四度的复合音程

1 调式：$Ⅰ_{\frac{6}{4}}$ $Ⅰ_{\frac{6}{4}}$

*一个八度（或两个、三个八度）加六度音程，为六度的复合音程，在这里均按六度音程看待。其它复合音程同理。

和弦的第二转位虽然在和弦性质上没有改变，但它和第一转位相比，一转位稳定感则更差一些。主和弦的第二转位通常都用在乐曲的终止式里，在Ⅴ前面的强拍上使用（在终止式里便标记为K_4^6，意指终止四六和弦），以加强终止前的不稳定感，然后再进入最后终止的主和弦上，使音乐结束得更为完满。

（3）转位和弦的运用：主和弦的第二转位除了经常用在终止式中之外，也和其余级数上的转位和弦一样，可以用在乐曲的其它地方。运用转位和弦的作用有二：一是写作时在和声的构思上要求运用转位，以获得和声音响效果上的不稳定感。二是为了获得低音声部进行的流畅性。现用同一高音旋律的不同配置为例说明如下：

只用原位和弦连接：

4/4

3. 2 1 6	5 1 2 3	4. 3 4 2	5 - - -
1. 7 5 4	2 3 5 5	6 5 6 5	5 - - -
5. 5 3 1	7 5 7 1	1 1 1 7	3 - - -
1. 5 1 4	5 1 5 1	4 1 4 5	1 - - -

1调式：Ⅰ Ⅴ Ⅰ Ⅳ Ⅴ Ⅰ Ⅴ Ⅰ Ⅳ Ⅰ Ⅳ Ⅴ Ⅰ

运用转位和弦：

3. 2 1 6	5 1 2 3	4. 3 4 2	5 - - -
5 5 5 4	2 5 4 5	4 5 6 5	5 - - -
1 7 1 1	7 1 6 1	1 1 1 7	1 - - -
1 2 3 4	5 3 2 1	6 5 4 5	3 - - -

1调式：Ⅰ $Ⅴ_4^6$ $Ⅰ_6$ Ⅳ Ⅴ $Ⅰ_6$ Ⅱ Ⅰ Ⅵ $Ⅰ_4^6$ Ⅳ Ⅴ $Ⅰ_6$

上面二例中，后者的低音声部由于转位和弦的运用，显然较前例的低音声部流畅。最后的句末处，由于转位和弦的运用，不稳定感亦较明显，从而加强了乐曲需要继续进行下去的趋势。

36．低音声部进行有什么规律？

在合奏乐曲中，低音声部与最上层的旋律声部构成整个合奏中的两个外声部，它比内声

部更容易听清楚；而且低音声部也是整个和声的基础，对上面声部中的和弦进行起着支持的作用。所以，低音声部的写作在多声部音乐中仅次于主旋律声部，占着颇为重要的地位。

低音的声部进行，根据音乐内容表现的需要，可以千变万化。常见的，大致有如下一些特点：

【和声性的低音进行】：

低音声部的进行常常用原位和弦的一些四度、五度的连续反向跳进。这样做往往是为了强调和声的力度，许多其它场合也常用到这种写法。这种低音进行，也可称作和声性的低音声部进行，如下例《游击队歌》。

1=G $\frac{2}{4}$

小提琴Ⅰ	3 3 3	2 2 2	3 23 2 1	7 6 5	3 3 3	6 6 6	2 22 3 ♯4	5·
小提琴Ⅱ	0 11 1 0	0 77 7 0	0 5 0 6	0 ♯4 5 0	5 5 5	1 1 1	5 55 1 1	7·
中提琴	0 55 5 0	0 55 5 0	0 5 0 3	0 2 2 0	3 3 3	3 3 3	2 22 6 6	5·
大提琴 低音提琴	1 0	5 0	0 1 0 1	0 2 5 0	1 1 1	6 6 6	0 77 0 2	5·
1 调式：	Ⅰ	Ⅴ	Ⅰ Ⅵ₆	♯Ⅰ* Ⅴ	Ⅰ	Ⅵ	Ⅴ₆ ♯Ⅰ₇	Ⅴ

又如下例：

1=G $\frac{2}{4}$

歌声	4 3 2	4 3 2	1 2	3 0
和声伴奏	4 0 5 0	4 0 5 0	6 0 6 0	5 0
	1 0 3 0	1 0 3 0	3 0 4 0	3 0
	6 0 1 0	6 0 1 0	1 0 7 0	1 0
	4 0 1 0	4 0 1 0	6 0 5 0	1 0
1调式：	Ⅳ Ⅰ	Ⅳ Ⅰ	Ⅵ Ⅴ₆	Ⅰ

* ♯Ⅰ与♯I_7为变化和弦，详见100页第40问。

歌　声 ‖ 3　2 4 | 3　2 4 | 3　4 | 5　0 |

和声伴奏
5 0 5 0 | 5 0 5 0 | 3 0 4 0 | 5　0 |
3 0 2 0 | 3 0 2 0 | 1 0 2 0 | 2　0 |
1 0 7 0 | 1 0 7 0 | 6 0 6 0 | 7　0 |
1　5 0 | 1 0 5 0 | 6 0 2 0 | 5　0 |

1 调式：I　V　I　V　VI　II　V

上面两例的低音声部进行都是节奏型的四度、五度跳进，前者还有不少后半拍起音的，而后者还有大量的休止，这样的低音进行，着重的都是低音声部的和声与节奏效果，而其旋律性是比较不重要的。

【旋律性的低音进行】如果我们在某些特定的情况下，需要使低音声部既起到和声低音的基础作用，而又具有一定的歌唱性，或者使它在句、段之间起连接作用，这就需要将它写得旋律化一些，最简单的办法之一是改善声部进行上的连贯性，不采用频繁的休止和一些后半拍低音切分的节奏型写法。比如：与其写成 0 1 6 0 | 0 2 5 ‖，不如写成：1.1 6 1 | 2 2 5 ‖，或者在跳进的低音进行之间加入一些和声外音或使用转位和弦。如上例前四小节的低音还可作如下编配：

歌　声 ‖ 4　3 2 | 4　3 2 | 1　2 | 3　0 |

和声伴奏
0 4 0 5 | 0 4 0 5 | 0 6 0 6 | 5　0 |
0 1 0 3 | 0 1 0 3 | 0 3 0 4 | 3　0 |
0 6 0 1 | 0 6 0 1 | 0 1 0 7 | 1　0 |
4 0 3 0 | 2 0 1 0 | 6 0 5 0 | 1 7 6 5 |

1 调式：IV　I_6　II_7　I　VI　V_9　I

上例低音声部的写法，与前所举一例相差甚远。通过与主旋律基本相同的节奏处理和经过音的运用，使旋律性大大加强，加深了整个音乐温厚的感情。而前所举一例，都是通过低

音简洁的拨弦衬托，突出了主旋律所表现的细腻情感。

又如交响诗《刘胡兰·烽火里成长》（田丰、李序曲）：

4/4

旋律 | 5 5 - 6 5 | 4 3 2 5 | 5. 3 2 5 | 1 - - - |

和声伴奏 | 1 1 - 1 | 7 7 - 7 | 1 - 5 - | 5 5 - 5 |
| 3 3 - 3 | 2 2 - 2 | 3 - 4 - | 3 3 - 3 |

| 1 - - - | 5 - - - | 6 - 7 - | 1 +6 5 +6 |

1调式：I V₇ VI₇ V₇* I

上例为乐队全奏，音乐充满了革命的激情和力量，低音声部适当地旋律化，对表达音乐内容起了积极的作用。

另外一种使低音声部旋律化的办法是在和弦连接中运用转位和弦，如下例：

旋律 | 3 - 2 1 | 6 6 5 4 | 3. 3 2 5 | 1 - - - ‖

和声伴奏 | 5 - 5 5 | 4 1 1 2 | 1 - 7 7 | 5 - - - ‖
| 1 - 7 1 | 1 4 5 6 | 5 - 5 2 | 3 - - - ‖

| 1 - 2 3 | 4 - 3 2 | 5 - 5 5 | 1 - - - ‖

1调式：I $V_{\frac{6}{4}}$ I_6 IV I_6 II $I_{\frac{6}{4}}$ V I

上例第一、第二小节低音声部旋律化的级进，主要是通过转位和弦的运用获得的。

如果将这种运用转位和弦的办法，与运用和声外音的办法结合起来，那么要写出一个旋律化的低音声部是轻而易举的。

在实际创作中，以上这几种不同特点的低音进行常穿插使用。

37、低音声部有些什么特殊的处理手法？

低音声部大致有如下几种特殊处理手法：

【声部的反向扩大】反向进行是合奏中常用到的手法，尤以反向扩大应用得最多，即主

* 为 V_7 的第一转位。

旋律高音声部往上走，而低音声部则往下走，使整个音乐越来越宽厚。这种手法能逐步加强旋律的力度，对形成音乐的高潮是有效的。弱奏时的外声部反向进行，还有助于表达很细腻的感情。如下例第三、四小节：

1＝D 4/4

♩＝50

小提琴 I（用弱音器）	3 6 7 －	3 6 7 －	1 7 6 7 1	2 1 7. 0
小提琴 II（用弱音器）	3 － 3 －	3 － 3 －	1 7 6 7 1	2 1 7. 0
中提琴（用弱音器）	6 － #5 －	6 － #5 －	6 － 6 －	6 － #5. 0
大提琴（用弱音器）	1 3 7 －	1 3 7 －	1 2 3 4 3	2 3 #4 7. 0
低音提琴（用弱音器）	6 1 3 －	6 1 3 －	6 7 1 2 1	7 1 2 3. 0

又如：

1＝D 4/4

旋律	5. 6 7 2 1. 2 3 5（渐强）	4. 5 6 1 b7. 1 2 4
和声伴奏	2 － 1 －	4 4 4 4
	5 － 6 －	2 2 2 2
	5. 6 6. 7	7. 1 1. 2
	5. #4 4. 3	2. 1 1. b7
定音鼓	1 － － －（p 渐强）	1 － － －

上例低音的半音下行与高音声部的模进上行，加上了定音鼓的渐强处理，把音乐逐渐推向了高潮。

这里需要顺便说明的是：反向扩大进行一直到进入最后的汇合点时，这两个反向声部的

落音要注意落在同一个三和弦的和弦音上（如八度、五度、三度、四度上），不要落在二度或七度音程上（见下例注有※记号处）。

不好　　　　　　　　　　※

i i2 3 34 5 56 | 7

1 17 6 65 4 32 | 1

好

i i2 3 34 5 56 | 7

1 17 6 54 3 21 | 7

【音型化处理】低音声部在音乐进行中保持一定规律的节奏型，而低音旋律的音高及进行方向则不要求绝对相同，只需要大体类似即可。这样处理有助于在这一音乐片断中，加深其表达内容的鲜明性和持续性。如下面二例：

1＝F $\frac{2}{4}$

笛、笙、板胡、中胡、扬琴、三弦

旋　律 | 6 65 3 5 | 6 － | 2 7 6 5 | 6 65 3 5 | 6 － |

大阮、低音提琴
拨奏

低　音 | 6 3 1 3 | 6 3 1 3 | 3 3 1 3 | 6 3 1 3 | 6 3 1 3 |

1＝D $\frac{2}{4}$

旋　律

| i 3 i 7 | 2 i 7 6 | 5. 76 | 5 5 | i i i |

| i. 7 | 2 i 7 6 | 5 － | 5 － | i. i |

和声伴奏

| 1 5 3 | 11 55 33 | 1 5 3 | 1 5 3 | 0 1 5 3 | 0 1 5 3 | 1 5 3 | 11 55 33 | 1 5 3 | 1 5 3 | 0 1 5 3 | 0 1 5 3 | 1 5 3 | 11 55 33 | 1 5 3 | 1 5 3 |

| 1 11 1 5 | 1 3 2 5 | 1 11 1 5 | 1 3 2 5 | 1 11 1 5 |

旋律

| 7 1 7 | 6. 17 | 6 6 | 7 21 7 7 | 1 6 7 |
| 7 1 7 | 6 - | 6 - | 7. 7 | 1 6 7 |

和声伴奏

| 0 $\frac{1}{\frac{5}{3}}$ 0 $\frac{1}{\frac{5}{3}}$ | $\frac{1}{\frac{6}{4}}$ $\frac{11}{\frac{66}{44}}$ $\frac{1}{\frac{6}{4}}$ $\frac{1}{\frac{6}{4}}$ | 0 $\frac{1}{\frac{6}{4}}$ 0 $\frac{1}{\frac{6}{4}}$ | $\frac{7}{\frac{5}{2}}$ $\frac{77}{\frac{55}{22}}$ $\frac{7}{\frac{5}{2}}$ $\frac{7}{\frac{5}{2}}$ | 0 $\frac{7}{\frac{5}{2}}$ 0 $\frac{7}{\frac{5}{2}}$ |
| 1 3 2 5 | 4 44 4 1 | 4 6 5 1 | 5 55 5 2 | 5 7 6 2 |

【固定低音】固定低音不仅象固定音型那样保持规律的节奏型，而且连音高也完全一样。常见的一种是音型比较短小的（如下例中 1 5 6 5），其所用的各音（特别是主要的音，如下例中的 1），一般在开始和结束时是所配置的和弦的和弦音，只有在较长的音乐片断中，到了中间一段可能出现与和声不协和的情况。它在一个较长的音乐片断中反复奏出，可形成一种音响背景作为旋律的衬托，用以表达某种持续的特定情绪和气氛，如：

1=G $\frac{2}{4}$

快速　勇往直前地

木管

（长笛、双簧管Ⅰ、单簧管Ⅰ）

| 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 3 23 5 35 | 6 56 7 67 |

mp

（短笛、双簧管Ⅱ、单簧管Ⅱ）

| 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 1 71 2 12 | 3 23 5 35 |

mp

（大管）

| 1 5 6 5 | 1 5 6 5 | 1 5 6 5 | 1 5 6 5 | 1 5 6 5 | 1 5 6 5 |

mp

打击乐

（小军鼓）

| X X X X | X X X X | X XX X XX | X XX X XX | X XX X XX | X XX X XX |

（铃鼓、梆子）

| X 0 | X 0 | X X | X X | X X | X X |

弦乐

（小提琴、中提琴）

| 0 0 | 0 0 | 5323 5356 | 1656 1612 | 3 0 0 | 0 0 |

mp

（大提琴、低音提琴）

| 1 5 6 5 | 1 5 6 5 | 1 5 6 5 | 1 5 6 5 | 1 5 6 5 | 1 5 6 5 |

mp

【持续低音】持续低音常作为一种背景使用，以加强主旋律的内容表现，如民族管弦乐曲《钢水奔流》（徐景新、李作明、黄启权曲）：

1=♭B 2/4

【大干快上】

中音笙
6·6 6 6 | 6 6 6 6 | 6·6 6 6 | 6 6 6 6 | 6·6 6 6 | 6 6 6 6 | 6·6 6 6 |
3·3 3 3 | 3 3 3 3 | 3·3 3 3 | 3 3 3 3 | 3·3 3 3 | 3 3 3 3 | 3·3 3 3 |
1·1 1 1 | 1 1 1 1 | 1·1 1 1 | 1 1 1 1 | 1·1 1 1 | 1 1 1 1 | 1·1 1 1 |

琵琶
6·6 6 6 | 6 6 6 6 | 6·6 6 6 | 6 6 6 6 | 6·6 6 6 | 6 6 6 6 | 6·6 6 6 |
3·3 3 3 | 3 3 3 3 | 3·3 3 3 | 3 3 3 3 | 3·3 3 3 | 3 3 3 3 | 3·3 3 3 |
1·1 1 1 | 1 1 1 1 | 1·1 1 1 | 1 1 1 1 | 1·1 1 1 | 1 1 1 1 | 1·1 1 1 |

扬琴
6·6 6 6 | 6 6 6 6 | 6·6 6 6 | 6 6 6 6 | 6·6 6 6 | 6 6 6 6 | 6·6 6 6 |
1·1 1 1 | 1 1 1 1 | 1·1 1 1 | 1 1 1 1 | 1·1 1 1 | 1 1 1 1 | 1·1 1 1 |

中阮
6·6 6 6 | 6 6 6 6 | 6·6 6 6 | 6 6 6 6 | 6·6 6 6 | 6 6 6 6 | 6·6 6 6 |
1·1 1 1 | 1 1 1 1 | 1·1 1 1 | 1 1 1 1 | 1·1 1 1 | 1 1 1 1 | 1·1 1 1 |

定音鼓
6 0 0 | 0 6 6 | 6 0 0 | 0 6 6 | 6 0 0 | 0 6 6 | 6 0 0 |

二胡
mf 6 - | 6 5.3 | 6 - | 6 5 | 6 2̇ | 1̇ 5.3 | 6 - |

中胡
mf 6 - | 6 5.3 | 6 - | 6 5 | 6 2̇ | 1̇ 5.3 | 6 - |

革胡
6.6 6 6 | 6 6 6 6 | 6.6 6 6 | 6 6 6 6 | 6.6 6 6 | 6 6 6 6 | 6.6 6 6 |

低音革胡
6.6 6 6 | 6 6 6 6 | 6.6 6 6 | 6 6 6 6 | 6.6 6 6 | 6 6 6 6 | 6.6 6 6 |

持续低音除了上例这种节奏型以外，也可以长音形式的出现。为了巩固调式的需要，一般都选择该调式的主音或属音作为持续低音。而且因为持续低音常用于较长的音乐片断中，往往上声部的和弦有时需要有一定的变化，这时和弦与持续低音可以不属于同一个和弦。

38．旋律在低音声部时，和声声部如何编配？

当旋律在低音声部时，旋律与其它声部在节奏上以有较明显的区别为好，这样才不至于因为节奏雷同而影响了低音旋律的清晰度。如下例《春节》组曲(李焕之曲)就是如此处理的：

1＝F $\frac{4}{4}$

声部				
长笛Ⅰ、小提琴Ⅰ	0 5 0 5 0 5 0 5	0 5 0 5 0 5 0 5	0 5 0 5 0 5 0 5	06 06 05 05
长笛Ⅱ、小提琴Ⅱ	0 5 0 5 0 5 0 5	0 5 0 5 0 5 0 5	0 5 0 5 0 5 0 5	06 06 05 05
大提琴	3 2 3 5 5 6	1 6 3 1 －	3 7 6 5 3 5	6.5 6 5 －
大管Ⅰ、中提琴（拨弦）	0 1 5 0 1 5	0 1 5 0 1 5	0 7 5 0 7 5	0 26 0 15
大管Ⅱ、低音提琴（拨弦）	1 5 0 1 5 0	1 5 0 1 5 0	7 5 0 7 5 0	2 6 0 15 0

39．除三和弦外，还有些什么较常见的和弦？

除了前面已讲过的各种三和弦以外，七和弦也是较为常见的。所谓七和弦就是在三和弦的五音上面再叠置一个三度音程，这样新叠置的音与和弦的根音就构成了一个七度音程，所以称这类和弦为七和弦。其标记法是在罗马数字右下角加“7”字，下面是1调式中的各级七和弦及其标记法：

	7	i	2̇	3̇	4̇	5	6
	5	6	7	i	2̇	3	4
	3	4	5	6	7	1	2
	1	2	3	4	5	6̣	7̣
1调式：	I_7	II_7	III_7	IV_7	V_7	VI_7	VII_7

由于以上这些七和弦都含有七度不协和音程，所以都是不协和和弦。

七和弦在不同的调式中都不能作为主和弦（因主和弦应该是协和和弦），但七和弦可能成为某调式中的属七和弦或下属七和弦，也可能作为某调式中的非骨干和弦出现。

现以编配的实例来说明其一般的用法：

旋律 4/4 5 | 1. 7 2 1 5 3 | 6 – 4 6 2 1 | 7 2 4 7 | 1 – – |

和声伴奏 4/4
5 | 5 – – 5 | 4 – – – | 5 – 6 7 | 1 – – |
4 | 3 – – 3 | 1 – – – | 2 – 4 – | 5 – – |
7 | 1 – – 1 | 6 – – – | 7 – 2 – | 3 – – |

4/4 5 | 1 – – 3 | 4 3 2 4 | 5 – 5 – | 1 – – |

1调式：V_7 I ※I_6 IV I_7 V V_7 I

从这一段和声的配置也可以看出选配和弦的一些要领：

以骨干和弦为主，非骨干和弦为辅（上例只用了一个 I_7）；

以三和弦为主，七和弦为辅（上例只用了 V_7 与 I_7）；

以协和和弦为主，不协和和弦为辅（上例只用了 V_7 与 I_7）；

以原位和弦为主，转位和弦为辅（见上例※处）；

以和弦音为主，和弦外音为辅（见上例＋处）。

所谓主次之分，一方面表现在数量上，同时也多表现在全曲及乐句的首尾或曲中某些强拍等重要位置上。

七和弦与其它和弦连接时，与前述三和弦之间的连接法基本相同；七音多下行，也可以上行（如上例中，两种都有），但一般都以级进为好。

40．没有转调的情况下，和弦中偶而也出现变化音，这是为什么？

调式和声中出现变化音的原因很多，这里只讲讲较常见的情况：

（1）小属和弦变为大属和弦：5 调式的属和弦 $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$，商调式的属和弦 $\begin{smallmatrix}3\\1\\6\end{smallmatrix}$，羽调式的属和弦 $\begin{smallmatrix}7\\5\\3\end{smallmatrix}$ 都是小三和弦，为了加强终止式中属和弦的不稳定效果，可将它们的三音升高半音变成大三和弦，使其具有更强烈的进行到主和弦的倾向性。

5 调 式			2 调 式			6 调 式		
6	6	2	3	3	6	7	7	3
4	#4	7	1	#1	4	5	#5	1
2	2	5	6	6	2	3	3	6
V	#V	I	V	#V	I	V	#V	I

上表中三音升高半音后的#V 都是大属和弦，这些和弦都可加小七度音成为属七和弦。其中，以 5 调式的属和弦用得较多。下面是 5 调式中运用大属和弦的例子：

旋 律

| 0 5 6 5 | 1· 7 | 6.1 2 3 | 5 - |
| 0 7 6 7 | 5· 3 | 2.1 7 6 | 5 - |

和声伴奏

5 0 0	0 5 6 5	6 -	7 6 5
	0 3 1 3	#4 -	5 6 5
	0 1 6 7	2 -	2 7
5 0 0	1· 3	2 6	5 -

5 调式：I IV V_7 I

上例音乐是5调式的，用了5调式的大属和弦到主和弦来终止。

再举一个2调式中运用大属和弦的例子：

| 6 2 2 2 3 2 1 | 6 6 6 1 2 2 2 2 | 5 5 #4 5 6 | 1 1 6 5 6 5 3 | 2 2 |
| 2 - | 3 4 | 5 6 #4 5 | 6 3/1 6 #1 | 6/4/2 6/4/2 0 |

V #V I

此例前面也引用过，但这里又引进了一些变化，运用了商调式的大属和弦 #VI，作为全曲的结束，终止感更为强烈一些。正是由于这个原因，大属和弦成为较常用的一个和弦；但是在运用时也要适当注意，特别是对三音的处理，通常都是将大属和弦的三音置于内声部以免过于突出。如果将此变化音（如上例中的 #1）置于外声部（特别是高音曲调声部），则很可能与曲调的风格不相协调。

以上的调式变化和弦可以这样概括：

小属倾向不大够，　　常升三音变大属；

如果风格不协调，　　变音放在内声部。

（2）调内的其它临时变化和弦：上面讲的都是在终止处主、属和弦的变化。还有一种既非主、属和弦又不在终止处的变化和弦，以 #6/4/2 和 #7/5/3 较为常见。如：

竹笛
| 0 4 4 4 | 0 #4 4 4 | 5. 6 7 i | 0 2 0 5 | 3 - 3 - |
| 0 2 2 2 | 0 2 2 2 | 7. 1 2 3 | 0 4 0 5 | 1 - 1 - |

高胡 | 7 6 7 i | 2 - | 5. 6 7 i | 2 5 | i 3 4 6 | 5 6 7 5 |

二胡 | 7 6 7 i | 2 - | 5. 6 7 i | 2 5 | i 3 4 6 | 5 6 7 5 |

木琴 扬琴 琵琶 | 5 5 4 2 | #4 3 2 4 | 5. ♮4 2 i | 7 6 7 5 | i 0 0 | 0 0 |

笙 二胡 中阮 | 5- 6 | 6 - | 5 - | 4 2 | 1 3 4 6 | 5 6 7 5 |

大提琴 | 5 0 | 2 0 | 5 5 | 2 7 | 1 2 | 7 5 |

1调式： #Ⅱ V₇ Ⅰ

在1调式中出现的#Ⅱ（即Ⅱ级小三和弦升高三音，变成大三和弦），并非该调式主、属和弦的变化和弦。这个变化和弦的进行特点是：在通常情况下，#Ⅱ的后面接V，即多为#Ⅱ—V的进行。小三和弦Ⅱ升高三音变为大三和弦#Ⅱ后，色彩较为明亮。

下面是运用#$\frac{7}{5}$和弦的例子：

《远航》践耳曲

歌声 | i 7 6 5 7 i | 2 - - - | 3 2 3 2 i 2 | 3 - - |
革命的友 谊 传遍四 方

和声伴奏
i 7 6 5 7 i	2 - 2 3 i 2	3 2 3 2 i 2	3 #5 7 3 #5 7 3
#4 - 3 -	6 - 6 -	7 - 6 -	7 3 #5 7 3 5 7
2 - 3 -	♮4 - 4 -	5 - 4 -	#5 7 3 5 7 3 #5

| 0 2 #4 0 3 5 | 0 ♮4 5 1 - | 0 5 6 2 - | 3 - - |
| 2 6 2 0 3 5 3 0 | 4 6 ♮4 0 4 - | 5 2 5 0 5 - | 3 - - |

1调式：#Ⅱ Ⅱ Ⅱ₆ V #Ⅲ

上例将Ⅲ变为大三和弦。

这个变化和弦的特点是往往用于主旋律有3音的长音处，#Ⅲ的前面常用Ⅰ、Ⅳ或V，即多为Ⅰ—#Ⅲ，Ⅳ—#Ⅲ或V—#Ⅲ的进行。

41．配置和声的基本方法与步骤是怎样的？

首先要分析旋律所表达的思想感情，并以此为依据来构思如何配置和弦。具体的方法，大体可分为以下几个步骤：

第一、认清调式，确定终止；

第二、考虑全盘，标出和弦；

第三、参看标记，写出低音；

第四、选好音型，填写内声。

这只是为了使初学者便于掌握而归纳的几条，熟悉后不一定完全按这样的步骤，有时甚至可将以上几个方面同时考虑。

下面结合实例来分别说明。京剧《红灯记》是以《大刀进行曲》作为全剧结束的，旋律是这样的：

1 1. | 1 - | 5.6 5 3 | 1 3 | 5 - (5.) | 6 0 0 | 6.6 5 6 | 3 5 |

2 - | 2 - (10.) | 2 2.2 | 1. 2 | 3.2 5 0 | 1 1 1 | 2. 1 (15.) | 6 1 |

5 - | 5 - | 2 2.3 | 6 6.3 (20.) | 5. 5 | 5 0 | 6 6 5 |

1 7.6 | 5 6 (25.) | 3 0 0 56 | 1 7 6 5 | 4 3 2 1 | 5 5 3235 | 6 6 5356 (30.) |

1 0 2 0 | 555 555 | 5 0 0 | 5.6 5 3 | 1 3 (35.) | 2 - | 1 0 0 ‖

如果我们要为这段旋律配置和声，首先要了解这是一段威武雄壮的进行曲，配置和声的出发点应该从有利于表现这一思想感情来考虑。具体的编配步骤可按上面讲的进行。

（1）认清调式，确定终止

该曲是以1音为主音的1调式。用主和弦Ⅰ，属和弦Ⅴ，下属和弦Ⅳ作为全曲的终止和弦：

34.
5.6 5 3 | 1 3 | 2 - | 1 0 0 ‖
Ⅴ Ⅰ

确定全曲的半终止（半终止多为乐曲一半处的结束句。常用Ⅴ）：

12.
1 1 1 | 2. 1 | 6 1 | 5 - | 5 - |
Ⅵ Ⅴ

（ 2 ）考虑全盘，标出和弦

从全盘来考虑，这首乐曲不一定要从头到尾都配置和弦，根据该曲旋律的起伏，可设想如下对比式的布局：

全　奏 1—18小节	两部（亻音主奏） 19—26小节	全　奏 27—37小节

这样，第19——26小节就不存在配和声的问题，只需编配一个第二声部就行了。如下：

付旋律 | 6 - | 6 3 5 6 | 1 - | 1 6 1 2 | 3 - | 3 - | 3 2 1 2 | 3 0 |

低　音 | 2 2.3 | 6 6. 3 | 5· 5 | 5 0 | 6 6 5 | 1 7.6 | 5 6 | 3 0 |

其余多声部片断，在标写和弦标记时，要以骨干和弦为主，非骨干和弦（Ⅱ、Ⅲ、Ⅵ）为辅，乐曲的开始处要出现主和弦Ⅰ，变化和弦尽量少用，这些就不一一重复了。

（ 3 ）参看标记，写出低音：

低音基本上按照初步确定的和弦标记来写，可以用转位和弦，也可在低音声部用和弦外音。两乐句之间需要连接性片断时，可用旋律性低音加以填充。如已确定的和弦标记在个别地方不适合，写作低音时还可更改。

这就勾画出一个基本的轮廓来了：

旋　律 | 1 1. | 1 - | 5.6 5 3 | 1 3 | 5. 5 - | 6 0 0 | 6.6 5 6 | 3 5 |

和声伴奏 中间声部 （暂不写） | | | | | | | |

低　音 | 1 Ⅰ | | | | | 0 3 4 5 | 6 Ⅵ | 6 Ⅵ |

| 2 - | 10. 2 - | 2 2.3 | 1· 2 | 3.2 5 0 | 1 1 1 | 15. 2· 1 | 6 1 |

| | | | | | | | |

| 2 Ⅱ | 0 6 4 3 | 2 Ⅱ | | 1 Ⅰ 5 Ⅴ | 1 Ⅰ - | 5 Ⅴ - | 6 Ⅵ 3 |

20.

两部（旋律在低音）

25.　30.

35.

（4）选好音型，填写内声

这是一首进行曲，可选用行进式的节奏音型。

根据上面和声轮廓草稿填写内声部（主要是伴奏的中间声部）可用简易总谱来写，具体的写法是：

①主旋律一般写在旋律Ⅰ上，但当主旋律由低音乐器演奏时，则可写在低音声部上（见上例第19小节）；

②伴奏的中间声部与低音声部按所标记的和弦与所选择的音型写完整；

③旋律Ⅱ可用来写副旋律，也可低八度重复主旋律，还可用来写填充声部的音乐片断；

④将所选择的乐器大致标在声部上。

现将所编配的简易总谱写在下面：

旋律Ⅰ　高音与中音乐器（小号休止）　5.

旋律Ⅱ　小号、弹拨（填充片断）

和声伴奏　手风琴、圆号

低音乐器、手风琴　加长号

10.

单簧管、小提琴、二胡、圆号

15.

高音乐器(小号休止)

加长号

（主旋律在低音声部，此行为副旋律）

20.

小号

ff

(主旋律)

25.

全奏

30.

35.

到此为止，和声配置的任务算完成了。如果要将上面的简化总谱写成大总谱，有些地方还要具体化，个别地方进行适当调整也是可能的。现将该曲前六小节按小型乐队的基本编制写成总谱，供读者对照参考：

乐器	1	2	3	4	5	6
竹笛（或长笛）	*f* i i.	i –	5. 6 5 3	1 3	5 –	6 0 0
笙	*f* i i.	i –	5. 6 5 3	1 3	5 –	6 0 0
单簧管	*f* i i.	i –	5. 6 5 3	1 3	5 –	6 0 0
手风琴（上）	*f* 1/5 0 1/5 0	1/5 0 1/5 0	1/5 0 1/5 0	1/5 0 1/5 0	1/5 0 0	0 5/3/1 6/4/2 5/3/7
手风琴（下）	*f* 1 0 5 0	1 0 5 0	1 0 5 0	1 0 5 0	1 0 0	0 3 4 5
扬琴	0 0	0 0	0 0	0 0	*mf* 0 55/33 5/3 5/3	6/4 3 4 5
琵琶	0 0	0 0	0 0	0 0	0 33 3 3	4 1 2 3
中阮	*f* 1 0 5 0	1 0 5 0	1 0 5 0	1 0 5 0	1 0 5 0	1 5 6 7
圆号	*f* 5 0 5 0	5 0 5 0	5 0 5 0	5 0 5 0	5 0 0	0 5 6 7
小号	0 0	0 0	0 0	0 0	*mf* 0 55 5 5	6 3 4 5
长号	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	*f* 0 3 4 5
打击乐（小军鼓）	*mf* X 0 X 0	X 0 X 0	X 0 X 0	X 0 X 0	X 0 X 0	仓 XX X X
小提琴	i i.	i –	5. 6 5 3	i 3	5 –	6 0 0
二胡	*f* i i.	i –	5. 6 5 3	1 3	5 –	6 0 0
大提琴	*f* 1 0 5 0	1 0 5 0	1 0 5 0	1 0 5 0	1 0 5 0	*f* 1 3 4 5

42．伴奏织体有哪几种类型？编写时应注意些什么问题？

伴奏部分的写法是多种多样的，这里仅介绍几种常见的伴奏织体：同节奏式伴奏织体、和弦衬托式伴奏织体、音型化的伴奏织体与复调式的伴奏织体。

【同节奏式伴奏织体】 同节奏式伴奏织体的特点是和声伴奏部分的节奏与旋律的节奏相同，类似同节奏的合唱效果，善于表现雄伟、辉煌或庄严、歌颂的情绪。乐曲宏大的前奏与结束前的高潮，以及戏曲中的开始与闭幕常用这种伴奏音型。例如«沙家浜·胜利会师»：

1＝E 2/4

旋律（竹笛、海笛、唢呐、小号、排笙）　f
5· 6 | 1 1 | 2 1 2 3 | 5 - | 5 0 0 ‖

和声伴奏（琵琶、单簧管、圆号、弦乐）　f
5·3·1· 631 | 163 163 | 642 642 642 642 | 752 - | 52 0 0 ‖

（大阮、大提琴、低音提琴）　f
1· 1 | 6 3 | 2 2 6 6 | 5 - | 5 0 0 ‖

上例使用同节奏式伴奏音型，表现了胜利会师的革命激情。

【和弦衬托式伴奏织体】 和弦衬托式伴奏织体以长音和弦衬托和节奏和弦衬托为常见。长音和弦衬托一般用在歌唱性或抒情性的音乐中；节奏和弦衬托一般用在旋律的重拍上，以加强其力度。

节奏和弦衬托如下例：

1＝G 2/4

旋律
3532 1217 | 6765 4543 | 2321 7176 | 5654 3432 |

和声伴奏
153 0 | 0 0 | 264 0 | 0 0 |
1 0 | 0 0 | 2 0 | 0 0 |

上例用节奏和弦衬托，加强了旋律的力度，表现了大干的革命激情。

长音和弦衬托如下例歌剧«洪湖赤卫队·洪湖水，浪打浪»的引奏：

8 —

长笛 | 廿 0 0 0 6565 | 0 0 0 6565 | 3/4 0 0 0 | 4/4 0 0 0 0 5 |

双簧管 | 廿 5 - - - | 5 - - - | 3/4 6525 6525 652 | 4/4 5 - - - |

单簧管 | 廿 0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 3/4 0 0 0 | 4/4 0 0 0 0 |

竖琴 | 廿 5 - 0 0 | 5 - 0 0 | 3/4 0 0 0 | 4/4 524 524 245 245 |

小提琴Ⅰ | 廿 5 - - - | 5 - - - | 3/4 5 - - | 4/4 5 - - - |

小提琴Ⅱ | 廿 7 - - - | 7 - - - | 3/4 7 - - | 4/4 7 - - - |

中提琴 | 廿 5 - - - | 5 - - - | 3/4 5 - - | 4/4 5 - - - |

大提琴 低音提琴 | 拨奏 廿 5 - 0 0 | 2 - 0 0 | 3/4 0 0 0 | 4/4 5 - 0 0 |

8 ----

长笛 | 6. 5 6 1 5 65 3235 | 2 - - 0 | 0 0 0 2121 | 0 0 0 2121 |

双簧管 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 1 - - - | 1 - - - |

单簧管 | 0 0 0 0 | 0 5 3 2 6 1 2 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 |

竖琴 | 6 0 0 0 | 0 0 0 0 | 1 - 0 0 | 1 - 0 0 |

小提琴Ⅰ | 4 - 3 - | 2 - - - | 3 - - - | 3 - - - |

小提琴Ⅱ | 1 - 1 - | 5 - - - | 5 - - - | 5 - - - |

中提琴 | 6 - 5 - | 7 - - - | 1 - - - | 1 - - - |

大提琴 低音提琴 | 拉奏 6 - 1 - | 5 - - - | 拨奏 1 - 0 0 | 1 - 0 0 |

（竖琴声部可用扬琴代替）

上例的长音和弦衬托，描绘了一派明媚的湖光景色，情景交融地引出了韩英和赤卫队员秋菊赞美家乡的二重唱《洪湖水，浪打浪》。

【音型化的伴奏织体】 把一种节奏音型不变化地连续使用，就称为音型化的伴奏织体。以行进节奏、分解和弦和节奏交替为常见：

①行进节奏音型：是节奏和弦出现在每拍的前半拍上，有如迈步前进的一种伴奏音型。这种伴奏力度强，节奏鲜明，常用于进行曲中，例如舞剧《红色娘子军·序曲》：

1=F $\frac{2}{4}$

旋律

和声伴奏

此例的行进节奏，加强了旋律的节奏感，表现了红色娘子军在党的领导下迈着坚定的步伐胜利前进的战斗豪情。

②分解和弦音型：是把一种分解和弦按一定的节奏规律连续使用的一种伴奏音型，例如电影音乐《小八路》（陆建华、吴应炬作曲）中《杨队长教育虎子》一段：

1=G $\frac{2}{4}$

亲切 中速

旋律

伴奏

柔和，在节奏上也显得较为跳跃。

③节奏交替音型，即伴奏的低音声部与中间声部交替出现，造成一低一高的节奏交替效果。它的特点是中间声部的伴奏和弦往往起于弱拍或后半拍上，其形态虽然多种多样，但不论何种形态，低音声部与中间声部不同时出来，例如：

1=G 2/4

旋律

和声伴奏

上例的节奏交替音型使音乐具有欢快活跃的特点。

现以Ⅰ、Ⅴ两和弦为例，并将常见的一些伴奏织体写在下面，以供读者参考。所写的伴奏织体多属基本形态，此外还可以根据这些形态进行多种多样的变化，如低音声部也可加上和弦外音使之旋律化，或在演奏方式上用拨奏等等：

① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧ ⑨ ⑩

如何选用合适的织体写好伴奏声部，一般讲应注意以下几点：

伴奏部分是与表现音乐内容紧密相联的，应根据内容表现的需要，选用适当的伴奏织体。

伴奏部分的写作，应考虑乐器的特点及其性能；

伴奏部分不能妨碍主旋律的突出，应将伴奏部分置于不同于主旋律的音区，并在音色上与主旋律有所对比；

伴奏部分的某种伴奏音型确定后，一般应保持使用一定的时间，避免频繁更换；

任何一种伴奏织体，都应与主旋律建立在统一的和声基础上，而不能矛盾。特别是两种以上的伴奏音型交织在一起时（如㉑、㉒例），更要注意这一点。

【复调式的伴奏织体】 它是由几个旋律在统一的和声基础上组织而成的。其中各个声部的旋律性都较强，常用在刻画细致感情的短小音乐片断中，以弦乐、弹拨乐用得较多，有时也加进木管。如：

1=D $\frac{4}{4}$

♩=48

小提琴Ⅰ | 2.3 1 12 | 3. 5 6 5 6561 | 5.3 5 53 2 6 5612 | 3. 5 2.351 62 35 |
小提琴Ⅱ | 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 |
中提琴 | 0 0 | 1 - 1. 2 3. 2 | 1.7 6. 5 6 7 6 | 7 - 6 7. 6 |
大提琴 | 0 0 | 6 5 3 6 1 2 | 3 - 4 3. 4 | 5 3 43 21 5 56 |

小提琴Ⅰ | 1 - 1 61 3 32 | 1. 6 1233 2 1.1 6123 | 5 - 5 35 6561 |
小提琴Ⅱ | 0 0 0 0 | 6 - - 6123 | 5 - 5 0 0 |
中提琴 | 5. 3 5612 3 0 0 | 3 - 4 - | 4 3 2 1 2 0 0 |
大提琴 | 1 - 1 0 0 | 1 61 321 2 - | 2 1 7 6 5 0 0 |

这里运用复调手法，深刻地抒发了人民在旧社会身受重重压迫的悲痛和怨愤。由于各声部都有相对独立性的旋律片断，因之能较好地将该曲的主题思想加以深化。

以上几种常用的伴奏织体，在乐队编配中，常综合运用。

第三节 在多声部编配中如何进一步发挥某些乐器的作用

43．小提琴及大提琴的双音与和弦如何运用？

小提琴与大提琴，由于弓子是平放在琴弦上拉奏的，所以同时在两条弦上奏出双音非常方便。如果按照和弦结构的音程关系，在较低的两根弦上奏出双音之后，紧接着很快地转到较高的两根弦上再奏出双音，这样就可以得到类似三声部或四声部和弦的演奏效果。关于它们在乐队中的运用，现简单介绍如下：

（1）小提琴的双音在乐队中的运用，通常是在作品的内容要求较柔和的和声效果，而其它乐组的和弦音色不够理想时采用。在小型乐队中，有时由于需要和声填充而又缺乏足够的乐器调用时，也常采用，如下面这首歌颂性的管弦乐曲：

1＝♭B $\frac{4}{4}$

乐器	第1小节	第2小节	第3小节	第4小节	第5小节
长笛	60/60 0 01 65	3 - 33 56	1 - 15 61	2 - 26 12	3
双簧管	60/60 0 01 65	3 - 33 56	1 - 15 61	2 - 26 12	3
单簧管	11 61 5 3	53 5 6 -	16 12 3 3	15 61 26 12	3
大管	1 - 1 -	3 - 6 -	1 - 1 -	6 - 2 -	5
圆号 I II	30/10 0 0 0	0 0 0 0	0 0 0 0	0 0 06 12	3
圆号 I	10 0 0 0	0 0 0 0	0 0 0 0	0 0 06 12	3
小号	30/10/60 0 0 0	0 0 0 0	0 0 0 0	0 0 0 0	0
小提琴 I	63 05	05 06	03 05	06 06 12	3.
小提琴 I	633 5533 033 5533	077 5577 033 6633	033 5533 055 1155	063 6633 06 12	3.
中提琴	11 61 5 3	53 5 6 -	16 12 3 3	15 61 2 -	1
大提琴	11 61 5 3	53 5 6 -	16 12 3 3	15 61 2 -	1
低音提琴	1 - 1 -	3 - 6 -	1 - 1 -	6 - 2 -	1

（竖琴声部略）

另外，在全奏时为了保持和声的丰满，采用奏双音以充实其它乐器组的和声效果，这种手法也是常用的。

小提琴采用双音演奏方法时，需要注意以下几点：

由于手指长度的限制，双音演奏应控制在八度音程范围以内。

连续的双音进行，速度不宜太快，因为演奏难度较大，一般不易控制音准。

小提琴为五度定弦，五度或大于五度的音程如六度、七度，在指法上比三度、四度的要自然和方便一些。因之用得多一些，如下例：

1=D $\frac{2}{4}$

声部	1	2	3	4
唱腔	6· i 2 i	6 i 6	5· 6 3 5	6 i6 3 0
小提琴Ⅰ	0 $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$	0 $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{3}$	0 $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{3}$	0 $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{3}$
小提琴Ⅱ	0 $\frac{6}{2}$ $\frac{6}{2}$ $\frac{6}{2}$	0 $\frac{6}{1}$ $\frac{6}{1}$ $\frac{6}{1}$	0 $\frac{6}{1}$ $\frac{6}{1}$ $\frac{6}{1}$	0 $\frac{6}{1}$ $\frac{6}{1}$ $\frac{6}{1}$
中提琴	0 2 2 2	0 3 3 3	0 3 3 3	0 3 3 3
大提琴	6· 1 2 1	6 1 6	5· 6 3 5	6165 3 0
低音提琴（拨奏）	6 0	3 0	1 0	3 0

上例中有几个密集的和弦如 2/6/4/2 等，但实际编配时并不是由第一小提琴演奏上面两个音 $\frac{2}{6}$，第二小提琴演奏下两个音 $\frac{4}{2}$，而是交叉起来由第一小提琴演奏 $\frac{2}{4}$，第二小提琴演奏 $\frac{6}{2}$：

	2	第一提琴
第二提琴	6	第一提琴
第二提琴	4	第一提琴
第二提琴	2	

这样就比密集的音程演奏起来方便得多，音响效果也更加融合。

小提琴的和弦演奏。小提琴的和弦，通常都是用强有力的下弓奏出，如果用力特别重，可以获得三根弦同时发声的猛烈的和弦效果。

通常，短时值的和弦演奏能为整个音乐提供强烈的和声、节奏效果，如下例《瑶族舞曲》：

1 = ♭B $\frac{2}{4}$

声部	第1小节	第2小节	第3小节	第4小节
旋律	6 3̇ 2̇3̇2̇1̇	6 1̇ 6 3	6 3̇ 2̇3̇2̇1̇	6 1̇ 6 3
小提琴Ⅰ	0 (3̇/6/1̇) 0 (3̇/6/1̇)	0 (3̇/6/1̇) (3̇/6/1̇) 0	0 (3̇/6/1̇) 0 (3̇/6/1̇)	0 (3̇/6/1̇) (3̇/6/1̇) 0
小提琴Ⅱ	0 (3̇/6/1̇) 0 (3̇/6/1̇)	0 (3̇/6/1̇) (3̇/6/1̇) 0	0 (3̇/6/1̇) 0 (3̇/6/1̇)	0 (3̇/6/1̇) (3̇/6/1̇) 0
中提琴	0 (6/1/3) 0 (6/1/3)	0 (6/1/3) (6/1/3) 0	0 (6/1/3) 0 (6/1/3)	0 (6/1/3) (6/1/3) 0
大提琴	0 (3/6/1) 0 (3/6/1)	0 (3/6/1) (3/6/1) 0	0 (3/6/1) 0 (3/6/1)	0 (3/6/1) (3/6/1) 0
低音提琴	0 6 0 6	0 6 6 0	0 6 0 6	0 6 6 0

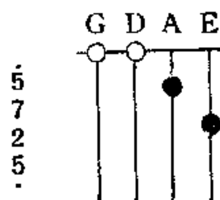
(其它声部略)

上例和弦的应用，加强了该曲舞蹈性的节奏，表现了欢乐的群舞场面。

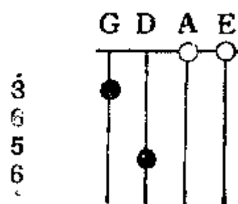
在小提琴上，和弦的演奏并不是随心所欲都能办到的，有的和弦演奏较易，有的较难，有的不可能。通常应该注意以下几点：

①包括有空弦音的和弦较易奏出，而且也响亮一些；空弦越多，演奏也越方便，音量也更大些。下例是 1 = C 的两个和弦，图中所示是小提琴的指板和音位，白圈(○)表示奏空弦音，黑圈(●)表示手指按音位置，如下例：

1 = C



1 = C

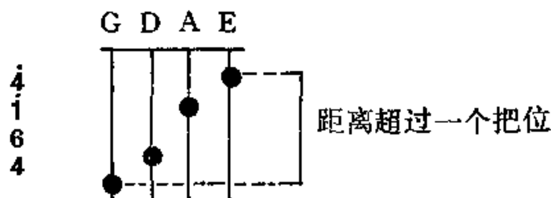


上例中，前一和弦的下面两音为空弦音，后一和弦是上面两音为空弦音，因此极易演奏。

②演奏开放位置的和弦比密集位置的和弦要容易得多。如上例中两个和弦，相邻各音之间相隔都在五度以上，因而手指按弦很方便；而密集位置的和弦，相邻各音构成三度、四度时，演奏就不大方便，特别是三度，虽然并非不可能，但如果没有空弦，指法是相当不便的。

③有些和弦在小提琴上不可能演奏出来。第一种情况是由于四个音的位置不在同一把位之内，如：

1＝C



这四个音没有一个是空弦音，各音又不在同一把位之内，因此是无法演奏的。

第二种情况是和弦音低于空弦音，因而无法演奏，如：1＝C 的 $\begin{smallmatrix}\dot{2}\\6\\4\\2\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}5\\3\\1\\5\end{smallmatrix}$ 两个和弦：前一和弦的“2̇”音低于E弦，所以E弦等于毫无用处，而剩下的三根弦是无法奏出四个和弦音的。

上例的后一个和弦的“3”、“5”两音，均低于A弦和E弦，所以A、E两弦等于作废，剩下的两根弦是无法奏出四个和弦音的。

一般来说，三音和弦比四音和弦演奏起来要方便一些，故在合奏里而用得比较多些。

大提琴的双音及和弦演奏方法，大体上与小提琴一样。但由于它是小乐队的主要低音乐器，负担低音声部的时候比较多，如果用双音，在低音区一般尽量多用宽音程的双音。至于三度、四度的双音，在低音区的效果较为浑浊。

同样的理由，和弦的运用通常只用开放位置的和弦。

不论是双音还是和弦，都应尽可能的利用空弦。

44．弹拨乐器及笙的双音与和弦如何运用？

在小乐队中常用到的弹拨乐器如琵琶、扬琴、中阮等的一般性能已在前面第一章中介绍了。从多声部的角度来说，它们也常自成一组，组成完整的和弦，作旋律的和声衬托。下面将其双音与和弦演奏介绍如下：

（1）琵琶：琵琶的双音演奏是比较方便的，三度、四度、五度、六度音程都没有什么困难，如果利用空弦，双音演奏可能性还要更广。

琵琶的和弦演奏，由于其定弦不是五度关系（缠、老、中、子四条弦依次定为 A、d、e、a，即D调的 5̣ 1̣ 2̣ 5̣），所以对演奏密集位置的和弦并不太困难，特别是由子、中、老三根弦演奏三和弦，可以用食指平放在几条弦上加“切把”，演奏起来相当方便。但在快速的音乐中过于频繁的变换和弦（尤其是四声部的和弦），在指法上并不是那么灵便的，所以最好不用。关于琵琶的和弦在乐队中的具体运用，现举《草原巡逻兵》一例如下：

1＝D $\frac{2}{4}$

乐器	1	2	3	4	5	6
笙	2 23 2 3	5 55 5 55	3 55 3 1	2 22 2 22	6 66 3 33	6 66 3 33
琵琶	2 22 2 22 6 66 6 66	5 55 5 55 2 22 2 22 5 55 5 55	3 33 3 33 1 11 1 11 6 66 6 66	2 22 2 22 6 66 6 66	6 66 6 66 3 33 3 33 6 66 6 66	6 66 6 66 3 33 3 33 6 66 6 66
扬琴	2 22 2 22 6 66 6 66	5 55 5 55 2 22 2 22	3 33 3 33 1 11 1 11	2 22 2 22 6 66 6 66	6 66 3 33	6 66 3 33
中阮	2 22 2 22 6 66 6 66	5 55 5 55 2 22 2 22	3 33 3 33 1 11 1 11	2 22 2 22 6 66 6 66	3 33 3 33 6 66 6 66	3 33 3 33 6 66 6 66
二胡	2. 3 6. 6	5 5 2 2	3. 5 3 1 1 1 1	2 - 6 -	6 3 3 6	6 3 3 6
中胡	2. 3	5 5	3. 5 3 1	2 -	6 3	6 3
大提琴	2 -	5 5	3 6	2 -	1 -	3 -
低音提琴	2 -	5 5	3 6	2 -	1 -	3 -

上例琵琶以演奏三声部的和弦为主，与扬琴、中阮共同组成丰满的和声节奏，使人联想到马蹄的声响。

（2）中阮：中阮为五度定弦，音位是按十二平均律排列的，所以演奏各种调的双音与和弦都比较方便。其四声部和弦的应用，采取开放位置较易演奏，在快速的音乐中，和弦的变换也不宜太频繁。其用法大致与大阮相同，常与同组其它乐器组成和弦以丰富整个和声音响。

（3）扬琴：由于它是由两手分开敲击琴弦，所以其双音的和声音程没有什么限制。但通常也不会将音程写得过宽（比如超过八度以上），因为这样并没有什么好的实际音响效果。快速的双音旋律进行，比其它弹拨乐器要灵便一些。另外，扬琴还可以用一根琴竹奏出颤音的曲调而另一根琴竹奏另一个不同节奏的曲调，这种手法在其它弹拨乐器上是比较困难的，如下例：

1· 2 | 3· 4 | 5 - | 5 - | 5
31 35 | 15 12 | 3 33 3 3 | 31 23 | 5

扬琴的和弦只能以琶音方式奏出，但在琶音的演奏上却比其它乐器灵活，必要时它可以奏出由七、八个和弦音组成的和弦（参看下面«牧民新歌»例）。而且由于扬琴的余音延留时间较长，使琶音的效果很谐和润泽，这可说是它的优点之一。但如果在音乐中紧接着频繁地更换和弦，往往又会因为余音延留而使几个不同和弦的音混在一堆，尤其是在低音区，容易造成音响上的含糊不清。

（4）笙：在小乐队中除了拉弦和弹拨乐器可奏出双音及和弦之外，木管组的笙，由于其本身就属于一种多声部乐器，所以在吹奏双音与和弦方面，具有更好的条件。

用经过改革的十七簧笙吹奏双音或和弦，可以适应C、G、D、A四个调；如果用现代的二十一簧笙和二十四簧笙来吹奏，则任何调的旋律双音与和弦，它都能适应。

在声部、乐器不多的小乐队里，笙常常是作为重要的和声乐器来使用。它的长音和弦能使不同组类的民族乐器在音色上融合得较为完美，如«牧民新歌»（简广易、王志伟曲）：

1＝A 廿

笛子 6 - - 6 6 6 1 2 3 6 5 6 6 6 6 6 6 6 166565 3 - - -

笙 - - - - - - - - - - - - - - - - -

扬琴 - - - - - - - - - - - - - - -

中阮 6 - - - - - - - - - - - - - - 3 - - -

（弦乐组从略）

笙的节奏性双音或和弦吹奏亦甚方便，往往用来表现旋律的某种特定背景，如上曲«牧民新歌»中的另一段：

自豪地

乐器	1	2	3	4
笛子	6· 1	2· 1 3 5	6 -	6 6 5
笙	6 66 6 i	2 21 3 5	6 66/3 33 6 66/3 33	6 66/3 33 6/3 0
扬琴	1 11/6 66 1 11/6 66	2 22/6 66 3 33/1 11	6 66/3 33 6 66/3 33	6 66/3 33 6 66/3 33
中阮	6 66/1 11 6 66/1 11	6 66/2 22 6 66/1 11	6 66/1 11 6 66/1 11	6 66/1 11 6 66/1 11
三弦	6 66 6 66	6 66 6 66	6 66 6 66	6 66 6 66
大木鱼 小木鱼 马铃	⊗XXX ⊗XXX	⊗XXX ⊗XXX	⊗XXX ⊗XXX	⊗XXX ⊗XXX
二胡	1 6 5 6	2 6 5 6	1 6 1·2	3 6 5 3
中胡	6 3 6 3	6 3 6 3	6 3 1 2	3 6 1 3
大提琴	拨奏 6 3	6 3	6 3	6 3



乐器	5	6	7	8
笛子	6· i	5 3 2 5	3 -	3 -
笙	6 66 6 11	5 55 5 77	3 33/7 77 3 33/7 77	3 33/7 77 3 33/7 77
扬琴	6 66/3 33 6 66/3 33	5 55/3 33 5 55/3 33	7 77/5 55 7 77/5 55	7 77/5 55 7 77/5 55
中阮	6 66/1 11 6 66/1 11	5 55/7 77 5 55/7 77	5 55/7 77 5 55/7 77	5 55/7 77 5 55/7 77
三弦	6 66 6 66	3 33 3 33	3 33 3 33	3 33 3 33
大木鱼 小木鱼 马铃	⊗XXX ⊗XXX	⊗XXX ⊗XXX	⊗XXX ⊗XXX	⊗XXX ⊗XXX
二胡	1 6 5 6	5 3 2 3	5 3 2 3	5 3 5 7
中胡	6 3 6 3	5 3 5 3	5 3 5 3	5 3 5 3
大提琴	6 1	6 3	5 3	6 3

上例笙的节奏性双音与弹拨组及木鱼等配合起来，生动地烘托出了草原上牧马奔驰的情景。

45．如何发挥手风琴在小乐队中的作用？

手风琴是比较普及的键盘乐器，应用很广。除了常常作为独立的伴奏乐器外，还可以独奏。在小乐队里也是一种非常起作用的乐器。

【音域】 手风琴的音域很广，右手是 $\underset{\cdot}{4}$—$\dot{\dot{1}}$（1＝中央C），大型的可到 $\dot{\dot{6}}$，而大型手风琴左手部分则包括了所有调的低音及其三和弦、七和弦和减七和弦。在乐队所有的乐器中，除低音提琴和长笛中的一些极端音它没有之外，其它乐器的音域手风琴都能达到，而且演奏比较方便，在强弱的控制上也没有什么困难。

【音色】 手风琴是靠簧片发音的。它的音响与键盘排笙或者普通笙的音色相似。在没有这两种乐器时，手风琴可以代行其职能。右边键盘部分设有几个变化音色的键，可以在一定程度上变换音色，所以与其它乐器，尤其是与木管的音色比较融合。

【和弦方面】 手风琴左手键盘上，有各种完整的三和弦，如：①1（大 3 1 5 1）、⑤5（大 2 7 5 5）……等。演奏时很方便，只要按两个键就可奏出一个四音的和弦。右手键盘亦可演奏各种和弦。在乐器较少的乐队中，完全可以负担起和声演奏的职能。由于手风琴本身就是一种和声乐器，能独立的演奏各种和弦。因此在小乐队中运用时，不需要把手风琴同其它乐器分奏一个和弦。

手风琴在乐队中的作用：根据以上所述手风琴的特点，它在乐队中的作用可分以下几点：

（1）手风琴在小乐队中对各组乐器的音色，起着联结调和的作用。使木管与铜管、或者木管与拉弦、弹拨组的音色互相融合。从这一点来说，在小乐队中能起类似圆号的作用。

（2）手风琴在内声部，能起和声填充作用。它常以节奏和弦或长音和弦填充中音区；还可以演奏琶音和弦，如：$135\dot{1}$、$\frac{3515}{1353}$ 等等，总之变化甚多。

（3）在低音区能加强长号、大提琴的低音声部作用。需要较大音量时甚至除了左手演奏低音之外，还可加上右手同时演奏。右手使用㊀、㊁等变音键能够发出浓厚而音量较大的低音效果。

（4）在乐队全奏时，手风琴左右手和弦同时使用更可加强整个乐队的力度及和声效果，如下例：

庄严、深情 ♩=60

长笛 | 5 | 1. 65 2.3 | 1 - 13 56 | 1 3 2.7 61 |

单簧管 | 5 | 1. 65 2.3 | 1 - 13 56 | 1 3 2.7 61 |

手风琴 | 0 | 0 0 0 0 | 1 - 10 0 | 6 - 2 - |

圆号 | 0 | 3 - 5 - | 5 - 50 0 | 6 - 6 - |

小提琴 | 5 | 1. 65 2.3 | 1 - 13 56 | 1 3 2.7 61 |

二胡 | 5 | 1. 65 2.3 | 1 - 13 56 | 1 3 2.7 61 |

大提琴 | 0 | 0 0 0 0 | 1 - 10 0 | 6 - 2 - |

| 5 - 5135 | 6 - 6356 | 1 - 1561 | 4

| 5 - 5135 | 6 - 6356 | 1 - 1561 | 4

| 5 - 50 0 | 1 - 10 0 | 6 - 60 0 | 0

| 7 - 70 0 | 3 - 30 0 | 3 - 30 0 | 0

| 5 - 5135 | 6 - 6356 | 1 - 1561 | 0

| 5 - 5135 | 6 - 6356 | 1 - 1561 | 0

| 5 - 50 0 | 1 - 10 0 | 6 - 60 0 | 0

编配 孙

上例是一个小乐队的谱例。象这样一个编制很小的乐队想要表现比较庄严、深情的思想感情，往往会遇到这样一个矛盾：即想要突出庄严的旋律，中音区就会显得太空，很难衬托出庄严的气氛；如果用更多乐器去加强中音区，则旋律就会突不出来。在这种情况下，手风琴就能起很大的作用：利用它中音区的和声效果，往往可以独当一面（上例中只用了一个圆号和手风琴去担任中音区的和声填充），手风琴左手还可用和弦键来奏和弦，左手低音则可用来加强乐队的低音声部（上例低音声部只有一把大提琴，其力度显然也是不够的）。这样一来，旋律明亮、突出，中音区饱满，低音区浓厚、扎实，整个乐队的音响就比较丰厚，较好地表达了乐曲的内容。类似这样的例子，即在编配中灵活运用手风琴以填补小乐队某方面的不足，是常常可以见到的。只要我们经常注意累积这方面的经验，就可以使手风琴在小乐队中发挥更大的作用。

第五章　不同体裁的伴奏处理与作品分析

第一节　歌曲、歌剧与戏曲的伴奏处理

46．歌曲伴奏的处理要注意些什么？

歌曲的伴奏写作，属于乐队编配的一个组成部分，本书所讲的有关乐队编配的问题，对伴奏写作都是适用的。但由于歌曲是由人声演唱的，因此，不论是独唱、齐唱或是小组唱、合唱等，在编配伴奏时都有一个如何处理乐队与人声的关系的问题。总的来讲，伴奏的音乐既不得盖过人声，又要发挥乐队的特点，由此就产生了一些要注意的问题，这里介绍几种有关的处理办法：

（1）部分乐器完全重复歌唱旋律：这是最常见的一种办法，它的好处是加强了旋律，也便于演唱。常用于队列歌曲、儿童歌曲、以及用于不同体裁歌曲的某些片断（特别是高潮部分）。要注意的是，跟唱的乐器要选择得恰当，声部间的音量要平衡。此外，还可加上同节奏的第二声部，使主旋律更为丰满，如下例《小松树》（傅庚辰词，傅晶、李伟才曲）：

1＝C

健康、活泼

旋律	5 i	5. 3	5 3	i -	2 2.3	2. i	7 2	5 -
	小 松	树，	快 长	大，	绿 树	叶，	新 枝	芽，
和声伴奏（笛子、笙、扬琴、二胡）	5 i	5. 3	5 3	i -	2 2.3	2. i	7 2	5 -
	3 3	3. 1	3 5	3 -	#4 4	#4. 6	5 2	7 -
琵琶、中阮、中胡	0 531 531	0 531 531	0 531 531	0 531 531	0 #421 421	0 #421 421	0 527 527	0 527 527
	1 0	5 0	1 0	1 0	6 0	2 0	5 0	5 0

这首儿童歌曲的伴奏中，高音声部完全重复歌唱旋律，并加上了一个同节奏的第二声部，使得跟唱的音乐有较大的起伏，加强了这首歌曲的表现力。此外各声部之间在乐器分配上音量也较平衡，这样就能较好地发挥乐队多声部编配的效果。

（2）"似跟非跟"地重复歌唱旋律：即跟唱声部的某些音完全和歌唱旋律一样，另一些音又与歌唱旋律不同，造成一种"似跟非跟"的效果。它既能适当加强主旋律，便于演

唱，又使跟唱声部具有相对独立性，从而进一步加强了乐队的表现力。这种手法用于独唱时较多，对较抒情的片断或感情细腻的音乐较为适合，在齐唱与合唱中也常片断地运用。

如歌剧《洪湖赤卫队》中：

1=G $\frac{4}{4}$

单簧管

竖琴

女声独唱

洪 湖 水 呀， 浪呀嘛浪打 浪呀，

小提琴

中提琴

大提琴
低音提琴

拨奏

单簧管“似跟非跟”的旋律，衬托着优美流畅的歌声，进一步加强了该歌的革命抒情性。

（3）不同于歌唱旋律的副旋律：在乐队中完全不出现歌唱旋律，仅由另一副旋律加以衬托或呼应。这种手法使人声的单纯音色显得更为突出，在抒情的音乐片断中也偶或用到。要注意的是：乐队中所出现的副旋律，应该起到支持而不是干扰歌唱旋律的作用，如歌剧《刘胡兰》（于村、海啸、陈紫、卢肃编剧　陈紫、茅沅、王世光、黄安伦作曲）第四场中：

1=G $\frac{2}{4}$

刘胡兰唱

靠群 众 从没 走露 过 半点 风 声，

管乐伴奏

（竖琴谱略）

（4）用衬托式的和弦作伴奏：乐队中不仅不出现歌唱旋律，也无副旋律，只用衬托式的和弦，它常用于散板或朗诵性质的音乐片断。如歌剧《刘胡兰》第七场：

大胡子唱	0 0	0 0 5 5	6 -	6. 5 6 3	5 0
		刘胡兰		你好大	胆，
和声伴奏	5 5	0 0	0 6	6 0 0	0 55 6 3
	4 4	0 0	0 5	5 0 0	0 33 3 3
	2 2	0 0	0 2	2 0 0	2 2 2
	1 1	0 0	0 6	6 0 0	5 6 6
	5 6	6 -	6 -	6 0 0	0 0

（5）用快音作衬托：这是在歌曲伴奏中用得较少的一种手法，如用得不好，会造成对歌唱旋律很大的干扰。这样的伴奏往往应有其它乐器完全重复歌唱旋律，快音衬托的声部则在声区上不要与旋律混在一起。如用得恰当，对加强歌曲的高潮能起到较大的作用，如《到敌人后方去》（根据冼星海原曲编配）：

1=G 2/4

木管	0	1. 1 1. 1	1. 2 1. 2	1. 1 1. 1	7. 7 7. 7
		5. 5 5. 5	1. 7 1. 7	6. 6 6. 6	4. 4 4. 4
铜管	0	1 1	1. 7 65	6 6	5. 6 5. 3
		5 5	5. 5 55	4 4	4. 4 4. 3
男声	0 5	3 3	3. 4 3. 5	2 2	2. 3 2. 5
	到	敌 人	后 方 去，把	强 盗	赶 出 境，到
小提琴 中提琴（高八度重复）	5 06	1765 1765	1765 1765	6543 6543	5432 5432
长号 大提琴 低音提琴（低八度重复）	1 0	3 3	3. 4 3. 5	2 2	2. 3 2. 5

这是该曲最后的一段，弦乐的快速音符加强了歌曲的战斗气氛。

（6）用铜管作节奏填充：铜管乐器除在歌曲的高潮处外，一般不宜用来重复歌唱旋律，因其音量易使歌声被淹没。在伴奏中总的用得较为节制，常以节奏性的和弦或节奏性的同音反复作为填充声部，如：

1＝E $\frac{3}{4}$

小号、长号止

木管
铜管

男声独唱

"九一八"，"九一八"，从那个悲惨的时候，

弦乐

定音鼓

打击乐

铜管在弱拍上的强音和弦，出现在歌唱旋律没有唱词之处，非但不会干扰歌声，而且加强了歌曲悲愤、激动的感情。

又如《跟着共产党胜利向前进》：

1＝♭B $\frac{4}{4}$

齐唱

跟着共产党，奋勇向前进，跟着共产党，胜利向前进，跟着共产党，……

单簧管、小提琴、二胡

旋律 Ⅰ

小号

旋律 Ⅱ

笙、手风琴、弹拨、圆号

和声伴奏

大提琴、长号

在上曲的结尾前，小号同音反复的节奏填充和长音衬托，有如战斗的号角，号召我们跟着共产党胜利前进。直到最后结尾时，小号重复歌唱旋律，把整个歌曲逐渐推向高潮。

（7）歌唱间歇时伴奏的加强：无论是前奏、间奏、过门或后奏，凡歌唱旋律休止时，

乐队的伴奏无论从音量、音色、音区等方面都应有所对比，使整个伴奏有所起伏。

如下例«黄河大合唱·河边对口曲»，在过门处的伴奏乐器不仅增加了，而且全部更换了：

1＝F $\frac{2}{4}$

声部	1	2	3	4	5	6
男甲唱	5.#4 5 0	5 5 1 0	1̇. 1̇ 6 5	4 54 1 0	0 0	0 0
	张老三，	我问你，	你的家乡	在哪里？		
打击乐	(响板) 0 X X 0	0 X X 0	0 X X 0	0 X X 0	(小鼓) X.X X XX	X X X 0
三弦	5.#4 5 0	5 5 1 0	1̇. 1̇ 6 5	4 54 1 0	0 0	0 0
小提琴Ⅰ	0 0	0 0	0 0	0 0	(拨奏) 1̇.1̇ 6̇ 5̇	4̇ 5̇ 1̇ 0
小提琴Ⅱ	0 0	0 0	0 0	0 0	(拨奏) 1̇.1̇ 6 5	4 5 1 0
中提琴	0 0	0 0	0 0	0 0	(拨奏) 1.1 6̣ 5̣	4̣ 5̣ 1̣ 0
大提琴 低音提琴	0 0	0 0	0 0	0 0	(拨奏) 1̣.1̣ 6̤ 5̤	4̤ 5̤ 1̤ 0

总之，歌曲伴奏是千变万化的，有关的处理办法不胜枚举，只要我们积极处理好人声与乐队这一对矛盾，还可以创造出许多办法来。

47、歌剧、戏曲与舞蹈伴奏的编配要注意些什么？

歌剧与戏曲都有人物和情节，它的伴奏写法，总的来讲与一般歌曲伴奏并无原则上的差别，只是某些特有的处理手法要加以注意。

由于有具体的人物，乐队中跟随唱腔或代表人物的主导乐器，要与人物情节贴切；由于有具体情节，乐队要善于利用剧中的情节、唱词中所提示的人物感情及典型环境等，从音乐的角度予以补充刻划。这里仅将某些特有的处理手法及其要注意的问题作个介绍：

（1）主导乐器，恰如其分。

跟随唱腔的主导乐器，因其音色、音区等的不同，往往可以使人产生对剧中某一人物性格的联想，如选择得不够恰当，则会破坏剧情效果。在一般的情况下，女高音常用高音乐器跟腔，男低音常用低音乐器跟腔，以示人物性格的对比，如贝多芬的歌剧«费德里奥»第二幕：

1=C $\frac{4}{4}$

列昂诺莱 | 0 3 6 i | 7· 7 3 #5 | 7 6 3 6 i | 7· ♮5 #4 7 | 3 -

实在 是 不 必 悲 伤 难 过，一定 会 得 到 满 意 的，

跟腔乐器

(长笛) | 0 3 6 i | 7· 7 3 #5 | 7 6 6 3 6 i | 7· ♮5 #4 7 | 3 -

(小提琴) | 0 3 6 i | 7· 7 3 #5 | 7 6 6 3 6 i | 7· ♮5 #4 7 | 3 -

(伴奏声部略，下同)

//

罗 珂 | 0 6 6 6 | 6 0 0 6 6 6 | 6 6 6 #5 3 | 6 - 6 6 #5 3 | 6

赶快赶 快， 要将他 埋 藏，时 间 快 到， 埋 在这 里，

跟腔乐器

(长号) | 6 - | 6 0 6 - | 6 - #5 - | 6 - - #5 | 6

| 6 - | 6 0 6 - | 6 - #5 - | 6 - - #5 | 6

(大提琴) | 666 666 | 666 666 666 666 | 666 666 #555 555 | 666 666 666 #555 | 6

此处女高音列昂诺莱用长笛与小提琴跟腔，男低音罗珂（守狱长）则用长号与大提琴跟腔（节奏有所变化）。这段挖掘墓坑时的二重唱，配上了恰当的跟腔乐器与伴奏声部，生动地刻画出两个完全不同的人物性格。在小提琴与长笛的优美旋律中，显示了列昂诺莱为拯救自己的丈夫所抱的美好愿望，而长号和大提琴的长音与三连音的低浊声响，又无情地描绘出地窖里的阴森可怕。

歌剧中的男中音，则常用高八度的乐器跟腔，特别是正面人物常如此。如歌剧《阿依古丽》（海啸编剧 石夫、乌斯满江曲）：

1=B 3/4

慢速

刘书记 | 5. 6 7. 5 6. 1 | 5632 1 6 5 |
老爹提 起 旧 社 会

双簧管 | 5. 6 7. 5 6. 1 | 5632 1 6 5 |

拨奏

小提琴Ⅰ | 0 7 1 0 | 5 6 0 5 1 |
| 0 5 5 0 | 3 3 0 1 5 |

小提琴Ⅱ 拨奏 | 0351 2 1 0361 | 3 1 0351 3 1 |

中提琴 拨奏 | 0 13 5 3 0 13 | 5 3 0 13 5 3 |

大提琴 拨奏 | 151 5 0 63 1 | 5 0 15 1 5 0 |

低音提琴 拨奏 | 1 0 6 | 0 1 0 |

这是刘书记教育阿斯哈尔时的一段男中音唱腔，用双簧管高八度跟腔，弦乐拨弦伴奏，显得亲切而心平气和。

我们还可以从莫扎特的歌剧《费加罗的婚姻》中找到类似的例子：

1=C 4/4

双簧管 | 0 | 0 0 0 0 | 0 {4/7 4/7} 0 |

大管 | 0 | 1 0 1 0 | 5 5 5 0 |

圆号 | 0 | 0 0 0 0 | 0 {4/7 4/7} 0 |

小提琴Ⅰ | 5.5 | 3 5.5 3 5.5 | 434 2 0 4.4 |

小提琴Ⅱ | 3 5 | 1 5 3 5 1 5 3 5 | 2 5 7 2 4 5 2 5 |

中提琴 | 0 | 1 0 1 0 | 5 5 5 0 |

费加罗（男低音） | 5.5 | 3 5.5 3 5.5 | 4 2 0 4.4 |
那长 矛 和刀剑 为你 闪 光， 忘掉

低音提琴 | 0 | 1 0 1 0 | 5 5 5 0 |

在该歌剧第一幕结尾时，费加罗对童仆凯鲁比诺唱了这段雄壮有力的歌曲。此处的跟腔乐器是小提琴，隔两个八度重复男低音的主旋律。

（2）注意旋法，有跟有停。

由于有情节，某些唱段可能戏剧性较强。因之，歌唱部分的旋法有时会与一般的齐唱或独唱有所不同。编配伴奏时应注意分析这些旋法的特点，在伴奏上进一步加强其戏剧性。在这种情况下，一般不应将伴奏乐器从头到尾无增减地跟腔到底。如歌剧《草原之歌》（任萍编剧，罗宗贤、卓明理、金正平曲）：

独唱 | 6 0.6 | 1 6.2 | 1 6 0.6 | 2 1.2 | 3 1 0.2 |
你，你好狠的心，你好狠的心，你

和声伴奏 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 |

| 2 3.5 | 6· 565 | 3 - | 0 0 | 0 0 |
好狠的心

0 0	0 6	3 0 17 6	17 6 17 6	6 -
0 0	0 4	5 0 17 6	17 6 17 6	3 -
0 0	0 1	3 -	3 0 0	1 -
0 0	0 6	1 -	1 0 0	6 -
0 0	0 2	1 -	1 0 0	6 -
f sf

上例是依措加的一段独唱，伴奏部分在这里可以说是“此处无声胜有声”，直到唱腔最后一句的“心”字唱出后，伴奏突以强奏的颤音和弦进人，从而进一步加强了该曲的戏剧效果。

又如京剧《沙家浜·要学那泰山顶上一青松》：

1=E 廿

唱腔 | i 2̇3̇ i – 3 i 3.6 5 – 4. 5 3 0 | 0 0 0 |
要学那 泰山顶上

竹笛/海笛 | i 2̇3̇ i – 3 i 3.6 5 – 4. 5 3 – | 0 0 0 |

键盘排笙 | 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 | 0 0 3̇ |

木管/铜管 | 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 | 23 34 46 33 0 |



弦乐 | 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 | 23 34 46 33 0 |

低音 | 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 | 2 3 4 6 3 0 |

打击乐 | 0 0 0 0 0 0 0 0 嘟 – – 嘟0 八大台 | 顷 – 仓0 |

3̇5̇ 6̇ 0 | 5 – 5 6 6 5. 3̇ | 5 – – 5 0 0
一青 松（呃）！

| 3 5 6 0 | 5 – 5 6 6 5. 3 | 5 – – 5 0 0 / 5 – – 5 0 0

| 0 0 0 | 5 – – 6 – – – | 5 – – 5 0 0

| 0 0 0 | 0 0 0 0 0 0 0 | 5 – – 5 0 0

| 0 0 0 | 5 – – 6 – – – | 7 – – 5 0 0

| 0 0 0 | 3 – – 2 – – – | 5 – – 5 0 0

| 0 0 八大0 | 嘟 – – – – – – | 嘟 – – 八0 0

这段音乐慷慨激昂，其旋法特点是："泰山顶上"四字音区很低，"上"的尾腔落"3"音，为下面"一青松"作了垫衬，因之只用了竹笛与海笛两件乐器跟腔。接着在垫头小过门处节奏突然紧凑，并加进了全部乐器，但当唱腔猛然翻到"3̇ 5̇ 6̇"的最高音时，其它乐器又作休止。直到这句唱词最后"松"字的拖腔上，乐器才逐步加入，衬以浓厚而强有力地推动音乐向前发展的和弦，最后在强大的铜管乐声中结束全句。这就进一步加强了郭建光等十八名伤病员有如参天劲松的高大形象。

这种有跟有停（指跟随唱腔）、有增有减（指乐器的多少）、有浓有淡（指和声色彩）以及有松有紧（指节奏安排）等处理手法，对加强伴奏的戏剧效果，有着不可忽视的作用。

（3）特定唱词，衬托背景

根据唱词字面上提示的内容，作背景式的衬托。如歌剧《洪湖赤卫队》第四场三曲：

1＝F $\frac{2}{4}$

声部	1	2	3	4	5
女声独唱	5 ⁶1̇ 76	56 2 5. 6	4 4 3.532	16 1.	0 2 1 2 56
（唱词）	那天	大雪	纷纷	下，	我娘 生
琵琶	5 -	5 -	5 -	12165 3216	5 0 0
扬琴	5 -	5 -	5 -	12165 3216	5 0 0
高胡	5 1̇ 76	56 2 5. 6	4. 4 3532	16 1.	0 2 1 2 56
大提琴 低音提琴	♭3 -	2 -	1 -	6 1	♭7 -

上例中弹拨乐的颤音与低音声部半音下行的变化音，形象地衬托出风雪交加的凄惨情景，加深了韩英控诉彭霸天的悲愤感情。

又如歌剧《草原之歌》：

声部	1	2	3	4	5
唱腔	6 -	6 -	6 -	6 -	6 2. 3
（唱词）	啊！				忽 听
小提琴Ⅰ	6 66 6 66 / 3 33 3 33	6 66 6 66 / 3 33 3 33	6 66 6 66 / 3 33 3 33	6 66 6 66 / 3 33 3 33	3 3 2 2
小提琴Ⅱ	3 33 3 33 / 6 66 6 66	3 33 3 33 / 6 66 6 66	3 33 3 33 / 6 66 6 66	3 33 3 33 / 6 66 6 66	6 6 6 6
中提琴	3 33 3 33	3 33 3 33	3 33 3 33	3 33 3 33	3 3 2 2
大提琴	6 66 6 66	6 66 6 66	6 66 6 66	6 66 6 66	6 6 6 6

	1	2	3	4	5	6
唱腔	5 -	5 -	5 i 6 i i	6.5 3.2	2 -	2 -
	得		哒哒 哒哒的	马 蹄声	响，	
长笛	0 0	0 0	0 0	0 0	35 2 6 2	35 2 6 2
双簧管	0 0	0 0	0 1 0 1	0 5 0 2	0 6 0 6	0 6 0 6
单簧管	0 0	0 0	0 5/3 0 5/3	0 3/1 0 3/1	0 2/1 0 2/1	0 2/1 0 2/1
大管	0 0	0 0	1 1 1 1	6 6 6 6	2 6 2 6	2 6 2 6
小提琴Ⅰ	2 2 2 2	2 2 2 2	3 0 0	0 0	0 0	0 0
小提琴Ⅱ	5 5 5 5	5 5 5 5	5 0 0	0 0	0 0	0 0
中提琴	1 1 1 1	1 1 1 1	2 0 0	0 0	0 0	0 0
大提琴	3 3 3 3	3 3 3 3	1 0 0	0 0	0 0	0 0

上例的乐队伴奏，用弦乐的节奏和弦及木管乐轻快的节奏，形象地提供了唱词中“马蹄声响”的特定背景。

（4）结合剧情，加深意境

前面已说过，在富有戏剧情节的唱腔中，其伴奏不必从头到尾跟腔到底，这一点对某些意境较深的唱词尤为重要。在这种情况下，乐队伴奏可根据剧情的内容，以极其简炼的手法，选择某种具有造型意义的音型，给唱腔以恰如其分的点缀与烘托，如歌剧《阿依古丽》中：

1=G $\frac{3}{8}$

	1	2	3	4	5	6	7	8
唱腔	1 2	3.	3. 2	5 3 56	5 3 2	1.3 27	1.	1.
	生	长		在 天	山 脚	下的 草	原	上，
圆号（用一支 加弱音器）	5.	5.	5.	5.	5.	5.	5.	5.
中提琴	0 1	0 1	0 1	0 3 0	0 3 0	0 3	0 0	0 5
大提琴	0 5 3	0 5 3	0 5 3	0 1 5	0 1 5	1 5 1	0 5 1	2 1 0
低音提琴	1 0 0	0 0	1 0 0	0 1	0 0	0 0	1 0 0	0 0

（整琴省略）

上例是阿依古丽在选举场上用歌声回答群众的提问。伴奏的特殊的节奏音型，具有一定的造型意义，弦乐低音的$\frac{3}{8}$节拍贯彻始终，使人联想到天山下的特定环境，圆号轻奏着长音，逐渐将人们带人回忆之中，这些都符合当时阿依古丽沉思的心情。

（5）深化唱词，描写内心

有时通过乐队伴奏的补充，还可将内容进一步加以深化，使剧中人内心的感情能充分地体现出来。如歌剧《阿依古丽》中：

1＝F 散板

阿依古丽（女高音）：1.1 7· 5 | 6 - - - - - - | 1.1 2· 1 5.6 45 4 | 3 - |
阿斯 哈尔　阿斯 哈尔

双簧管：0 0 0 | 0 0 0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 5 45 4 |（用一支）

大管：0 0 0 | 0 1 7· 5 6 - | 6 0 0 0 0 0 | 0 0 |

小提琴Ⅰ：6 7 - | 6 - - - - - - | 6 4 - 4 3 | 3 - |
3 3 - | 3 - - - - - - | 3 1 - 1 1 | 7 - |

小提琴Ⅱ：1 2 - | 1 - - - - - - | 1 1 - 1 1 | 5 - |
6 7 - | 6 - - - - - - | 6 5 - 5 6 | 3 - |

大提琴：6 3 - | 6 - - - - - - | 6 5 - 2 - | 3 0 |（拨奏）

低音提琴：6 3 - | 6 - - - - - - | 6 5 - 2 - | 3 0 |（拨奏）

上例的散唱，以稀薄的和弦烘托阿依古丽的独白，并用大管及双簧管进行呼应。我们可以从颤抖的和弦与忧郁的呼应中，感受到阿依古丽在想起阿斯哈尔离开帐房，走错了路时的痛苦心情。

48.【慢板】与【快板】的伴奏编配有何特点？

（1）在戏曲中，慢板是一种字少腔多的四拍子抒情性板式，由原板发展而来。在揭示人物思想感情方面，具有重要的地位。由于速度缓慢，唱腔的变化也比较细致，因此乐队伴奏的编配结合唱词内容和行腔细致的特点，变化也相应地要多一些。诸如简洁的和弦节奏衬托、长音和弦、乐器与唱腔的对答呼应、乐器音色的变化对比、复调手法等等，编配者常常

随着唱腔的转换，将这些手法恰当地交替或混合选择运用，以紧密配合情绪的表达，如下例豫剧《园丁之歌》中俞英的唱段：

1＝♭E $\frac{4}{4}$

乐器	第1小节	第2小节	第3小节	第4小节
唱腔	0 0	0 0 0 0	0 0 0 0	0 0 0 0
三大件	6.i 6 5	3 5 6 i 6 5 4 3	2 2 2 2 7 2 7 6	5.6 7 2 6 5 3 5
长笛	6.i 6 5	3 5 6 i 6 5 4 3	2 - 7 2 7 6	5.6 7 2 6 5 3 5
双簧管	6.i 6 5	3 5 6 i 6 5 4 3	2 - 7 2 7 6	5.6 7 2 6 5 3 5
圆号	3 -	3 - - -	#4 - 5 -	5 - ♮4 5
圆号	1 -	1 - - -	6 - 7 -	7 - 2 -
鼓	0 X X	0 X X X 0 X 0 X	X X X X 0 X 0 X	0XX X X 0 X 0 X
梆子	0 0	X 0 0 0	X 0 0 0	X 0 0 0
小提琴Ⅰ	6.i 6 5	3 5 6 i 6 5 4 3	2 - 7 2 7 6	5.6 7 2 6 5 3 5
小提琴Ⅱ	6.i 6 5	3 5 6 i 6 5 4 3	2 - 7 2 7 6	5.6 7 2 6 5 3 5
中提琴	6 -	5 - 6 -	#4 - 5 -	5 - - -
中提琴	3 -	3 - 3 -	2 - 2 -	7 - - -
大提琴	6 -	1 - 3 6	2 - 5 -	3 - 2 5
低音提琴	6 -	1 - 3 6	2 - 5 -	3 - 2 5

慢板

唱腔	0 0 *mf* i -	i 7 - 6	6 2 7 3 5 6	0 0 0 0
	工	人 们	千 言 万 语	
三大件	1 - i -	i 7 - 6	6 2 7 3 5 6	0 0 0 0
长笛	i - 0 0	0 0 0 0	0 0 0 0	*mf* i.7 6 5 3 5 6 / 3.5 3 2 7 2 6
双簧管	i - 0 0	0 0 0 0	0 0 0 0	6.7 i 5 3 2 1
圆号	3 - 0 0	0 0 0 0	0 0 0 0	*mp* 6 - 5 6
	1 - 0 0	0 0 0 0	0 0 0 0	3 - 3 -
鼓	X 0 0 0	0 0 0 0	0 0 0 0	0 X X 0 X X
梆子	X 0 0 0	X 0 0 0	X 0 0 0	X 0 0 0
小提琴Ⅰ	i - 0 0	*p*拨奏 5 0 0 0	3 0 3 6	6 0 3 6
小提琴Ⅱ	i - 0 0	*p*拨奏 5 0 0 0	6 0 3 3	3 0 3 3
中提琴	5 - / 1 - 0 0	*p*拨奏 2 0 0 0	1 0 7 6	1 0 7 6
大提琴	1 - 0 0	*p*拨奏 5 0 0 0	6 0 7 1	6 0 7 1
低音提琴	1 - 0 0	*p*拨奏 5 0 0 0	6 0 7 1	6 0 7 1

唱腔 | 7. 6 6 3 5 | 5 6 i 5 6 | 3 - - 6 | i - - 2 |

犹 在 身 边。

三大件 | 7. 6 6 3 5 | 5 6 i 5 6 | 3 - - 6 | i - - 2 |

长笛 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 |

双簧管 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 |

圆号 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 |

| 0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 |

鼓 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 |

梆子 | X 0 0 0 | X 0 0 0 | X 0 0 0 | X 0 0 0 |

小提琴 I | 7 0 6 0 | 5 0 0 拉奏 5612 | *mf* 3 - - - | 3 5 3 2 |

小提琴 II | 5 0 3 0 | 3 0 0 拉奏 5612 | *mf* i - - - | i 3 i 7 |

中提琴 | 2 0 1 0 | 5 0 0 拉奏 5612 | *mf* 3 - - - / 1 - - - | 3 5 3 5 / 1 3 1 3 |

大提琴 | 5 0 5 0 | 1 0 0 0 | *mf* 拉奏 0 6 1 5 3 | 6 - - 7 |

低音提琴 | 5 0 5 0 | 1 0 0 0 | *mf* 拉奏 0 6 1 5 3 | 6 - - 7 |

唱腔	6. 1̇ 5 6 4 3	2. 1 2 3	5. 4 3 5 *f*	6 - - 7
三大件	6. 1̇ 5 6 4 3	2. 1 2 3	5. 4 3 5	6 - - 7
长笛	0 0 0 0	0 0 0 0	0 0 0 0	0 0 0 0
双簧管	0 0 0 0	0 0 0 0	0 0 0 0	0 0 0 0
圆号	0 0 0 0	0 0 0 0	0 0 0 0	0 0 0 0
	0 0 0 0	0 0 0 0	0 0 0 0	0 0 0 0
鼓	0 0 0 0	0 0 0 0	0 0 0 0	0 0 0 0
梆子	X 0 0 0	X 0 0 0	X 0 0 0	X 0 0 0
小提琴Ⅰ	1̇ - - 2̇	7̇ - - -	7̇ 2̇ 7̇ 6̇ 5̇ 3̇	6̇. 5̇ 6̇ 7̇
小提琴Ⅱ	6̇ - - 7̇	5̇ - - -	5̇ 5̇ 5̇ 4̇ 3̇ 2̇	1̇. 2̇ 3̇ 5̇
中提琴	1̇ - - 2̇	7 - - -	7 2̇ 7 5	6. 5 6 3
	6 - - 7	5 - - -	5 4 5 3	3. 2 3 7̣
大提琴	1 - 2 -	3 - - -	5 - - -	1 - - 5̣
低音提琴	1 - 2 -	3 - - -	5 - - -	1 - - 5̣

声部	1	2	3	4	5
唱腔	2. 3 6 1	1 3 3 6	5 - 5 0 0	0 0 0 0	0 0
（词）	犹 在		身 边。		
三大件	2. 3 6 1	1 3 3 6	*f* 5.5 5 5 5 3 5 6	1 - - 2	5 -
长笛	0 0 0 0	0 0 0 0	*f* 5.5 5 5 5 3 5 6	1 - - 2 / 3 - - #4	5 - / 2 -
双簧管	0 0 0 0	0 0 0 0	*f* 5.5 5 5 5 3 5 6	1 - - 2	5 -
圆号	0 0 0 0	0 0 0 0	*f* 2 - - -	1 - - 1	7 -
圆号	0 0 0 0	0 0 0 0	5 - - -	6 - - #4	5 -
鼓	0 0 0 0	0 0 0 0	*f* 0XX X X 0 X X X	0 X X 0 X X	0 0
梆子	X 0 0 0	X 0 0 0	*f* X 0 0 0	X 0 0 0	X 0
小提琴 I	2. 3 6 1	1 3 - 6	*f* 5.5 5 5 5 3 5 6	1 - - 2	5 -
小提琴 II	2. 3 6 1	1 3 - 6	*f* 5.5 5 5 5 3 5 6	1 - - 2 / 3 - - #4	7 - / 2 -
中提琴	2 - 3 - / 6 - 1 -	3 - #4 - / 1 - 6 -	*f* 5 - 5 - / 7 - 7 -	6 - - 2 / 1 - - 6	2 - / 5 -
大提琴	4 - 6 -	6 - 2 -	*f* 5 - - 7	6 - - 2	5 -
低音提琴	4 - 6 -	6 - 2 -	*f* 5 - - 7	6 - - 2	5 -

上例开始时仅以弦乐组轻音量的拨奏衬托唱腔。在唱词“千言万语”的音乐句逗之后，木管组仅作了一小节和应，使唱腔气氛具有一种安静沉思的性质。而在唱词“犹在身边”的尖句拖腔时，小提琴所奏略带副旋律因素的曲调片段，更加强了俞英内心中感到温暖的刻划。乐队的全奏只是在唱腔开始前的前奏中和唱腔乐句结束之后才出现。整个伴奏手法是既符合内容表现需要而又是用得相当节省的。

原板比慢板速度稍快，也属于叙事、抒情的一种板式，伴奏编配情况与慢板类似。

（2）戏曲中的快板（包括一字板等）常用来表达急切的情绪，往往在速度上伴以渐快，形成越来越强的紧张度，有一种力量的积聚感。配乐队伴奏时，通常应注意：

①快板节奏都非常鲜明，常以板随腔随字击拍，故在乐队伴奏的编配上讲求节奏鲜明，常与云板同节奏。

②由于速度快，除演员要求吐字清晰外，从乐队的伴奏角度来说，既要节奏鲜明、硬实，而音量又不能过强。其方法是除了采用较弱的标记以外，经常采用的办法是少上乐器，以免过强的音量盖住了唱词。有时甚至除了三大件与云板跟唱腔以外，其它乐器都不上（尤其是在快板起始的句段，这样处理还可以为后面增加力度留有余地）。

③有时为了加强伴奏的节奏清晰度，拉弦乐器亦常用拨奏。

④就快板的全局来讲，一般不采用全奏的办法，只有在特别需要强调唱词语气分量或加强句、段终止的效果时，才用一点全奏或较多的乐器或乐组。尤其是铜管，往往是放在最后转散板需要极强烈的情绪时才用（见下例京剧《红灯照》中田福广唱段最后终止处）。

⑤由于快板速度急促，所表达的情绪也都属于激烈、紧迫一类，通常较少采用复调的手法处理（诸如模仿、呼应、副旋律等）。

1＝♭E $\frac{1}{4}$

快

唱腔	0 2	1 2	3 5	2 1	6 1	2	3	2 5	3 5	6 2	1 6
	兵	贵	神，	当	立	断，	有	什	么	短	炮
三大件	1 2	1 2	3 5	2 1	6 1	2	3	2 5	3 5	6 2	1 6
板	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
小提琴	拨奏 3	3	3	6	6	4	5	5	3	2	1
中提琴	拨奏 6	6	6	6	6	2	3	2	1	6	6
大提琴	0	0	0	0	0	0	拨奏 1	5	5	6	6

稍慢

唱腔

长(瓟)车，　　　你往　　外　　端！

三大件

琵琶

大阮

长笛

双簧管

单簧管

圆号

小号

长号

鼓板

大锣
小锣

小提琴

中提琴

大提琴

低音提琴

总之，由于板式特点的不同，其伴奏编配也要相应地有所变化。**【慢板】**是从**【原板】**派生出来的一种繁化了的板式，其伴奏编配手法，基本上也适应于其它繁化了的板式，诸如**【中三眼】**、**【快三眼】**等；而**【快板】**则是从**【原板】**派生出来的一种简化了的板式，其伴奏编配手法，同样也大致适于其它简化了的板式，诸如**【二六】**、**【流水】**等。当然在具体的伴奏编配上仍有各自的细致差别，这些就不分别详细说明了。

49. 【散板】与【摇板】的伴奏编配有何特点？

散板的运用多在感情非常激动的地方。比较多的情况是在急促的快板后突然煞住，紧接着转入散板，将所要表达的思想感情淋漓尽致地倾注出来（参看前一问题中所举京剧《红灯照》田福广唱腔一例）。在给散板唱腔配伴奏时，大致应注意如下数点：

（1）散板的基本伴奏手法是在甩腔的时候，以弦乐组成的和弦用颤弓衬托。在节奏上，这种颤弓起着类似板鼓滚奏的效果，使情绪保持在激动之中；而且颤弓演奏在音量强弱的控制上变化幅度甚大，因此对于散板中常有的渐强音量效果，用颤弓演奏是很容易实现的。

颤弓的运用，常与板鼓的滚奏（锣鼓字谱记为“嘟~~~~”）同时进入或稍后跟随进入。

（2）弹拨乐的滚奏效果甚好，如果在小乐队中由拉弦乐组成的颤弓和弦在音量上还嫌不够时，弹拨乐可与弦乐组同时使用。

（3）在音乐转入散板时，通常都是由拉弦乐组或弹拨乐组跟随板鼓先进入，而木管组的长音和弦则往往稍后一些才进来，因为木管长音和弦的音响效果比较连贯、平稳，从节奏上来说，对于表达激动的情绪，不如弹拨的滚奏和弦乐的颤弓那样鲜明。因此，如果采用木管乃至铜管的长音，以做到乐队音量的逐步增长，则往往一直等到散板唱腔音量接近渐强顶点的结束终止式处才进入。

（4）在散板唱腔的最后结束处，通常按皮簧或其它板式的不同调式，在和声上安排一个全终止。

（5）散板的另一种用法是取其在伴奏唱腔时节奏自由的特点，以使唱者能够更细致地表现唱词内容，这时散板的前面并不与快板或其它板式衔接起来运用，而是独立运用。通常并无明显的散板段落终止，而是往往紧接着转入其它板式的唱腔。这一类散板的运用，常常是为了要细致地表达人物内心的感情，因此在伴奏上不用激烈的板鼓滚奏，往往只动用弦乐组作轻淡的颤弓和弦衬托，甚至于只有三大件与少数乐器跟腔伴奏，而主要通过唱腔去表达内容。如下例京剧唱段：

【散板】

唱腔 サ 3.6 5 5. 6 | i 0 0 0 | 3 i 6 5 | 5 1 2 3 5 4 | 3
晚 霞 临 窗， 喜 看 书 信，

三大件 サ 3.6 5 5. 6 | i.2 7.656 i i | 3 i 6 5 | 5 1 2 3 5 4 | 3

琵琶 サ 5 5. 6 | i.2 7.656 i i | 3 i 6 5 | 5 1 2 3 5 4 | 3

大阮 サ 1 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0

二胡 I 拨奏 5 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0

二胡 II 拨奏 3 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0

中提琴 拨奏 3 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0

大提琴 拨奏 5 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0

低音提琴 拨奏 1 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0

戏曲中的摇板亦为一种散板结构的唱腔，其唱腔可随感情语气的表现需要，在节奏上作一定幅度的自由处理，而云板则以固定均匀的节拍，贯串始终。伴奏部分除三大件（或四大件）按云板节拍跟腔之外，其余的伴奏乐器或组成和弦按云板节拍演奏，或与三大件一道参与托腔。现举一例如下：

1=E 廿

【散板】

唱腔 | 0 0 0 0 0 0 | 3 - 2 3 - 5 - - 5 - 6 5 3.5 3 2 - - 2 1 1 - - |

同 志们 杀 敌

四大件 | 2 0 3 5 5 5 5 | 3 3 2 3 3 5 5 5 5 5 6 5 3.5 3 2 2 2 2 1 1 1 1 |

mf

云板 | 0 0 X X X X | X X X X X X X X X X X X X X X X X X X X |

弹拨、拉弦、排笙 拉弦、排笙止

伴奏 | 2 0 3 5 5 5 5 | 3 3 2 3 3 5 5 5 5 5 6 5 3.5 3 2 2 2 2 1 1 1 1 |

| 4 0 5 5 5 5 | 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 |

| 2 0 2 2 2 2 | 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 |

| 6 0 7 7 7 7 | 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 |

| 6 0 5 5 5 5 | 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 |

mf

摇板的运用，大致应注意如下数点：

（ 1 ）以和弦按云板节拍演奏的乐器，通常都采用弹拨乐及拉弦乐组，因其节奏掌握灵便，音量控制自如。而木管与铜管组，则往往只在句间的过门中作语气补充，和加强音量时应用。另外，由于烘托某种典型的环境与气氛，伴奏乐器有时也可以用轻音量奏长音和弦衬托唱腔，仅以云板及三大件保持摇板节奏，以保持板式特点。

（ 2 ）乐队伴奏通常不采用复调性的伴奏手法，以使演员充分发挥摇板唱腔自由演唱的特色。

（ 3 ）乐队在转入摇板节奏时，为了加强板式特有气氛，音量亦较强（用力度标记或加多乐器的方法均可）。但是在唱腔即将进入之前，常用渐弱的力度处理(⟩)。这样处理可明显加强唱腔进入前的引导作用；而且对那些在唱腔进入时要退出的乐器，以这种渐弱的方式退出，可避免声部产生一种好象突然割断似的生硬效果。

第二节　配器分析与总谱改编

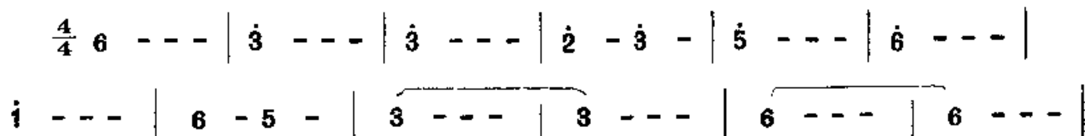
50．同一音乐主题用不同乐队编配，在形象塑造上有何差异？

（1）在器乐曲中，形象塑造上的差异是由多方面的因素，诸如主题旋律、乐队编配以及

速度、力度的确定等等所形成的。试以《嘎达梅林交响诗》（辛沪光曲）的主题为例，作一说明。

最初出现的引子主题（如下例），轻、慢而悠长，表现对传说中英雄人物及其事迹的缅怀、回忆与叙述：

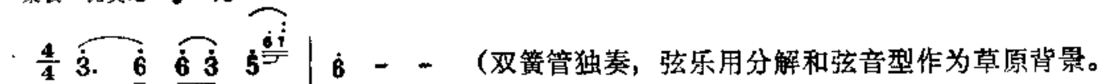
柔板　安静地　♩=72



（第一小提琴主奏，其它弦乐用分解和弦音型）

主部主题（总谱第3页）则是描写飘扬着优美牧歌的、辽阔美丽的草原景色：

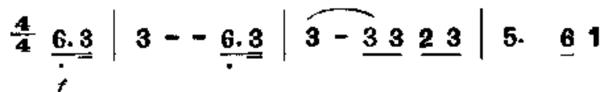
柔板　优美地　♩=73



（双簧管独奏，弦乐用分解和弦音型作为草原背景。注意这个主题和原民歌主题，也就是以上引的那一引子主题，在旋律线条上是完全一致的）。

副部主要主题的进入（总谱第19页），具有号召的、奋起的形象：

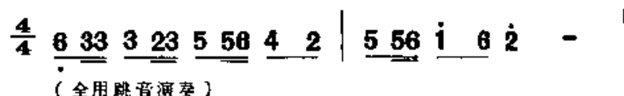
小快板　♩=120



（小号、长号主奏，全奏的长音和弦及高音区快速音型衬托）

展开部进来的主题音调，又是一种跃马奔驰的形象（总谱第26页）：

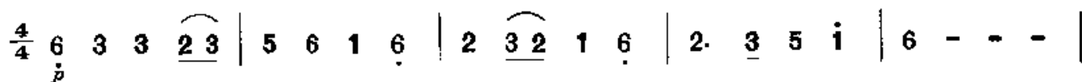
快板　敏捷　♩=180



（单簧管主奏，中、大提琴及小军鼓的快速节奏音型伴奏）

在英雄牺牲后第二展开部进来的原民歌主题（总谱第62页），就变成一支沉痛悼念的挽歌了：

广板　哀伤地　♩=50



（中提琴主奏，其它弦乐颤弓长和弦音型）

从这些例子可以看出，构成以上形象塑造上的差异，首先是音乐主题上的变化，包括与之紧密相联的速度、力度上的变化；但如果在乐队编配上不作相应的改变，也难很好地达到

应有的要求。

（2）有时，旋律不作丝毫改变，仅在乐队的编配上予以不同处理，也能构成形象塑造上的差异。仍以《嘎达梅林交响诗》中的主部主题为例：

这个主题首次呈示时（总谱第3页），用具有浓郁的牧歌风味的双簧管独奏，弦乐则作波浪式分解和弦伴奏，塑造了“风吹草低见牛羊”的富饶秀丽的草原景色：

1＝♭B $\frac{4}{4}$

柔板　优美地　♩＝72

乐器	第1小节	第2小节	第3小节
双簧管	3. 6 6 3 5	6 - - 3	3. 6
小提琴Ⅰ	3616 1616 1616 1616（连奏）	2616 2636 5363 6151	3616 1616
小提琴Ⅱ	6363 6363 6363 6363	6363 5353 6516 1676	6363 6363
中提琴	1616 1616 1616 1616	2131 7676 1731 3636	1616 1616
大提琴	6 - - -	6 - - -	3 -
低音提琴	拨奏 6 0 0 0	0 0 0 0	3 0

这同一主题在经过一段变形发展后，在呈示部中的主部再次出现时（总谱第9页），进而刻划了草原人民奔放豪迈的气质，和不堪忍受封建压榨的激动不安心情：

1＝♭B

稍激动不安

乐器	第1小节	第2小节	第3小节
小提琴Ⅰ	0 0 0 0	*mf* 3. 6 6 3 5	6 - - 3
小提琴Ⅱ	*mf* 111/666 111/666 111/666 111/666	111/666 111/666 111/666 111/666	111/666 111/666 111/666 111/666
中提琴	333/666 333/666 333/666 333/666	333/666 333/666 333/666 333/666	333/666 333/666 333/666 333/666
大提琴	0 0 0 0	3 - - -	3 3 2 1 7 6 5
低音提琴	拨奏 6 0 0 0	6 0 0 3	6 0 0 5

到经过展开部战斗的描述之后，这一主题在再现部出现时，则是塑造了草原人民对未来理想社会与幸福生活的向往与讴歌：

1＝♭B 4/4

宽阔、灿烂地 ♩＝60

小、中、大提琴

主旋律 | 3. 6 6 3 5 | 6 － － 3 |

全部木管(加铜管的强拍和弦)

和声伴奏

钢琴 61363613 36136136 61363613 36136136 | 63613613 36136136 61363613 36136136 |

低音提琴、圆号

低音旋律 | 6 5 4 3 | 6 3 2 1 7 |

打击乐 | 6 － － － | 6 － － － |

钹 | X － － － | 0 0 0 0 |

（3）以上数例，可以说明乐队编配在形象塑造上所起的作用。那末，编配时又是如何采用不同的手法使形象塑造上形成这么鲜明的差异呢？

我们不妨将上面举的三个例子作个比较：

【第一例】草原美丽的自然风光	【第二例】草原人民的豪放性格与激动心情	【第三例】英雄为之斗争的崇高理想与光辉远景
（1）独奏木管与弦乐的组合	（1）全部弦乐组合（之后逐渐加用木管）	（1）全奏，并加钢琴与打击乐
（2）双簧管主奏	（2）第一小提琴主奏	（2）全部弦乐在两个八度的宽而高的音区主奏
（3）连弓的分解和弦衬托	（3）弦乐三连音的节奏性和弦伴奏、大提琴的复调声部回应。	（3）木管的六连音及钢琴的华丽琶音衬托
（4）长低音	（4）具有节奏动力的拨奏低音	（4）旋律性流动的低音

这就是说，同一音乐主题经不同方式的乐队编配后引起形象塑造上的差异，是由于下列诸因素形成的：

确定用哪一种乐队的组合方式；

选择什么乐器来主奏；

采用何种伴奏音型；

运用哪一类型的低音；

有时还要结合和弦选配方面的不同变化来丰富形象的塑造等等。

当然，不应该将以上几点当作一种死板规定，例如哪一种组合方式用来表现什么情绪，哪一类型低音将表达什么感情等。但是，上面所列举的几个方面，却不仅是我们进行乐队编配时所必须具体考虑的，也是我们从乐队编配的角度来进行作品分析的一个重要方面。初学者在学习和实践中，应该尽量从大量作品的实例分析中去掌握这些表现手法。此外，对一首乐曲的编配进行分析，还涉及其它方面的问题，这将在下面再来专题介绍。

51．如何对乐曲的编配进行分析？

下面就以大家所熟悉的器乐小合奏«子弟兵和老百姓»为例，通过实例的分析，来说明这个问题。

这是一首歌颂军民之间亲密无间的鱼水深情的乐曲，全乐曲共为三段，是单三部的曲式结构——ＡＢＡ：

第一段〔Ａ〕——第１至第19小节。选用了群众所熟悉的«军队和老百姓»这首歌曲，并作了完整的呈示，通过民乐的欢快的合奏，使我们好象听到了军民之间欢快的歌声笑语，看到了军民之间团结友爱的热烈场面。

第二段〔Ｂ〕——第20至58小节。通过优美而抒情的旋律与简洁清新的配器，歌唱了军民之间血肉相连的阶级感情。

第三段〔Ａ〕——第59至80小节。是第一段〔Ａ〕的再现，但在乐队编配上稍有变化，情绪更为欢快，感情进一步深化。

从这一内容出发，在乐队编配上相应地采用了对比的布局：

第１段	第２段	第３段
全奏，以单旋律编配为主。中速。	领奏、部分乐器呼应，慢速。	全奏，基本上与第１段相同。中速。

现分别摘录各段的乐谱，并作一些提示性的分析。

(1) 第一段〔Ａ〕的乐谱与乐队编配分析提示：

1＝F $\frac{2}{4}$

中速

5.

笛	:6 65 3 5 | 6 - | 2 7 6 5 | 6 65 3 5 | 6 - | 6 6 6 |
笙	:6 65 3 5 | 6 - | 2 7 6 5 | 6 65 3 5 | 6 - | 6 6 6 |
板胡	:6 65 3 5 | 6 - | 2 7 6 5 | 6 65 3 5 | 6 - | 6 6 6 |
二胡	:6 65 3 5 | 6 - | 2 7 6 5 | 6 65 3 5 | 6 - | 6 6 6 |
中胡	:6 65 3 5 | 6 - | 2 7 6 5 | 6 65 3 5 | 6 - | 6 6 6 |
扬琴	:6 65 3 5 | 6 6/3 3 6/3 | 2 7 6 5 | 6 65 3 5 | 6 6/3 3 6/3 | 6 6/3 6/3 6/3 |
三弦	:6 65 3 5 | 0 66 6 6 | 2 7 6 5 | 6 65 3 5 | 0 66 6 6 | 6 6 6 |
大阮 8---- 低音提琴 8----	拨奏 :6 3 1 3 | 6 3 1 3 | 3 3 1 3 | 6 3 1 3 | 6 3 1 3 | 6 3 1 3 |



10.

笛	2 7 6 5 | 6 65 3 5 | 6 - | 6 65 3 5 | 6. i 5 3 | 2 35 32 1 |
笙	2 7 6 5 | 6 65 3 5 | 6 - | 6 65 3 5 | 6. i 5 3 | 2 35 32 1 |
板胡	2 7 6 5 | 6 65 3 5 | 6 - | 6 65 3 5 | 6. i 5 3 | 2 35 32 1 |
二胡	2 7 6 5 | 6 65 3 5 | 6 - | 6 65 3 5 | 6. i 5 3 | 2 35 32 1 |
中胡	2 7 6 5 | 6 65 3 5 | 6 - | 6 65 3 5 | 6. i 5 3 | 2 35 32 1 |
扬琴	2 7 6 5 | 6 65 3 5 | 6 6/3 6/3 6/3 | 6 65 3 5 | 6. i 5 3/3 | 2/2 35 32 1 |
三弦	2 7 6 5 | 6 65 3 5 | 0 66 6 6 | 6 65 3 5 | 6. i 5 3 | 2 35 32 1 |
大阮 低音提琴	3 3 1 3 | 6 3 1 3 | 6 3 1 3 | 6 6 5 3 | 1 6 3 3 | 2 7 6 5 |

渐慢

15. 1 2. 3.

2 6· | 6 65 3 5 | 6· i 5 3 | 2 35 32 1 | 2 6· :‖ 2 6· | 6 - |

2 6· | 6 65 3 5 | 6· i 5 3 | 2 35 32 1 | 2 6· :‖ 6 66 3 6 | 6 66 3 6 |

2 6· | 6 65 3 5 | 6· i 5 3 | 2 35 32 1 | 2 6· :‖ 2 6· | 6 - |

2 6· | 6 65 3 5 | 6· i 5 3 | 2 35 32 1 | 2 6· :‖ 2 6· | 6 - |

2 6· | 6 65 3 5 | 6· i 5 3 | 2 35 32 1 | 2 6· :‖ 2 6· | 6 - |

2/2 6·/6· | 6 6/3 3 5/3 | 6 6/3 5 5/3 | 2 5/3 3 3/1 | 2/2 6·/6· :‖ 6 66 3 6 | 6 66 3 6 |

2 6· | 6 65 3 5 | 6· i 5 3 | 2 35 32 1 | 2 6· :‖ 6 66 3 6 | 6 66 3 6 |

6 3 6 1 | 6 6 5 3 | 1 6 3 3 | 2 7 6 5 | {6 6/3 ; 6 0} :‖ 6 3 | 6 3 |

这种单旋律编配为主的段落，实际上是大幅度地增加了主奏乐器，使旋律尽可能得到加强。但它并不是完全的大齐奏，可以从下面几点来看：

低音声部的写法——大阮与低音提琴并未演奏主旋律，而是采用了欢快跳跃的低音"6 3 1 3 | 6 3 1 3 | 3 3 1 3 | 6 3 1 3 :‖"（8---），这是该曲主和弦（Ⅰ）的分解和弦，用拨奏来奏出，加强了音乐欢快的气氛。

中间声部的伴奏——根据弹拨乐的特点与性能，由扬琴与三弦时而演奏旋律，时而在旋律句末以鲜明的节奏（如：6 65 3 5 | 6 6/3 3 6/3）加以填充，它们与低音声部的拨奏共同组成了一个辅助性的伴奏声部，与旋律时分时合，对加强该曲热烈欢快的情绪起到了一定的作用。

段落之间的声部填充——第一段反复演奏三次，乐队编配都是相同的，第三次反复的最后两小节，由于要过渡到第二段〔B〕，作了一些填充，由弹拨和笙共同演奏这一填充声部：

渐慢

主旋律 | 2 6· | 6 - |

笙、弹拨 | 6 66 3 6 | 6 66 3 6 |

低音 8--- | 6 3 | 6 3 |

这个填充片断渐渐慢下来，引出了中段慢速的歌唱性的旋律。

（2）第二段〔B〕的乐谱与乐队编配的分析提示：

慢速

笛

笙

板胡

二胡（领奏）

中胡

扬琴

三弦

大阮

低音提琴

35. 40.

| 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 6 65 3 5 | 6 3̇ | 2̇ i 2̇i2̇3̇ |

呼舌

| 5 - | 6 - | 3.2 3 5 | 6 2̇ i2̇53 | 6612 3235 | 6 0 | 6 0 | 2̇ 0 |

| 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 |

| 5.6 1 2̇ | 6 i2̇ 6i 5 | 3.2 3 5 | 6 2̇ i2̇53 | 6 - | 0 0 | 6 65 3 5 | 6 6 5 |

| 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 6612 3235 | 6 0 | 0 0 | 0 0 |

| 5/3 0 | 6/3 0 | 3.2 3 5 | 6 2̇ i2̇53 | 6612 3235 | 6/3 0 | 6/3 0 | 2/6 0 |

| 5.6 i 2̇ | 6 i2̇ 6i 5 | 3.2 3 5 | 6 2̇ i2̇53 | 6612 3235 | 6 0 | 0 0 | 0 0 |

| 3 5 | 6 0 | 0 0 | 0 0 | 6 0 | 6 0 | 6 0 | 2 0 |

| 3 5 | 6 0 | 0 0 | 0 0 | 6 0 | 6 0 | 6 0 | 2 0 |

45. 50.

| 6 - | 6 2̇ i2̇i6 | 5. 3 | 6 i2̇ 6i5 | 3 - | 3 6i 5653 | 2 56 3532 | 1 35 2321 |

| 6 - | 6 0 | 5 0 | 6 0 | 3 - | 3 0 | 2 0 | 1 0 |

| 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 |

| 6 3̇ 2̇i2̇3̇ | 6 6 5 | 3 i 6553 | 2 2 5 | 3 6i 5652 | 3. 2 3 5 | 2 35 3 2 | 1 6 2321 |

| 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 |

| 6 3̇ 2̇i2̇3̇ | 6 - | 3/1 0 | 2/5 0 | 3/1 0 | 3/1 0 | 2/5 0 | 3/6 0 |

| 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 |

| 6 3 6 | 6 0 | 5 0 | 6 0 | 3 3 | 3/1 0 | 6/2 0 | 1 7 |

| 6 3 6 | 6 0 | 5 0 | 6 0 | 3 3 | 1 0 | 1 0 | 1 7 |

				55.			渐慢
2 6·	6.165 3235	6 0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0
0 6	6 0	6 0 0	1 0	5 0	0 0	3 0	0 0
0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0
2·6 1285	6 3 5	6 53 2 32	1 23 6 12	5.6 1 2	6 12 61 5	3.2 3 5	6 2 1253
0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0
6 66 1285	[illegible] 0	[illegible] [illegible]	[illegible] [illegible]	[illegible] 0	0 0	30 0	0 0
0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0	0 0
6 0	6 0	3 0	1 0	3 0	0 0	3 0	0 0
6 0	6 0	3 0	1 0	3 0	0 0	3 0	0 0

这段音乐亲切温暖，动人心弦，形象地描绘了子弟兵和老百姓亲密无间的感情交融情景。旋律反复了两次：第一次（20至39小节）用二胡领奏，第二次（40至58小节）用笛子领奏，两次都用模仿性的旋律来呼应。

在乐队编配上有几点值得注意的：

①领奏乐器的安排：二胡是一件善于表现歌唱性旋律的乐器，安排它来领奏，在音乐上可以处理得更细腻，在音色上与前面对比更为鲜明；第二次安排了笛子领奏，由于有计划地让笛子作较长时间的休止，这里出现则更感明朗清新，在音色上有较大的对比，旋律的歌唱性也较前更为加强。

②伴奏声部的编配：以弹拨为主，基本上是用强拍上点缀性的和弦来作支持，和声简洁，重要处的和声骨架明确。

③呼应声部的编配：二胡领奏时配以笙、弹拨呼应、笛子领奏时又以二胡来呼应，在乐器的性格与音色上都有较大的对比，两个声部的节奏松紧交错。

④再现前的对比安排：从第53小节起，笛子休止，只剩下二胡领奏，为第三段〔A〕的到来作了铺垫，使第三段〔A〕的全奏与此处二胡的领奏在音色、音量及力度等方面形成鲜明的对比。

(3) 第三段〔A〕的乐队编配分析提示：

基本上与第一段相同，是第一段〔A〕的再现，反复两次，在全奏的高潮中结束(谱略)。

以上的简略分析，绝不当作是一种分析乐曲的固定的格式。由于作品的特点及其编配手法上的千差万别，在进行分析时其侧重点应有所不同，因之也不可能有什么固定的分析格式。但是，从乐曲所表现的内容出发，结合其曲式结构与布局格式，具体地分析乐队编配的有关手法，这一点却应该是共同的。

52．如何缩编大型总谱？

近年来已出版的音乐与戏曲作品，有不少是大型乐队总谱，而大量的工厂、公社、部队的业余乐队以及不少地、县文工团的专业乐队，在编制上还不具备这么多乐器和演奏人员，如果演出这些具有大型乐队的作品，就必须将原总谱予以缩编，使之既保持原来的基本内容，而又适合自己乐队的演出条件，从而使这些音乐作品得到广泛的普及。

通常的大型总谱音乐效果，除了旋律之外，还有和声，有的还有复调旋律。在缩编的时候，应注意下列数点：

（1）旋律在整个合奏中是占第一位的因素，因此，必须毫无疑问地予以保留，在保留的同时应注意：

①原总谱中旋律是在哪个音区，在缩编时仍应保留在原音区。比如原旋律在高音区，在缩编时就不要弄到低音区去了，否则在表现上会产生与原总谱明显的不同效果。

②如果原旋律是以八度或以两个八度重复，在缩编时尽可能保持这种八度重复特色。如果乐器太少，不能分配时，则可以舍去一个八度。假使旋律在高音区八度重复，则舍掉靠底下的八度音；如果旋律在低音区，则舍掉较高的八度音。以保持其旋律原有音区特色。如果是两个八度的重复，则保留中间的部分。

③主奏乐器如有与原大型总谱中相同的，应照样安排，如没有这种乐器，则应选择与主奏乐器相近的乐器代用。代用乐器与原乐器最好是既同乐器组，又同声区（乐器组及声区的划分参看第一章第二问），如仍无条件做到两者都相同，至少应该与其中的一个方面相同，使之在音色、音区方面尽量相近。

（2）和声部分在缩编中应注意：

①在大型总谱中，和弦的分布面是很广的，往往在高、中、低各个音区都有完整的和弦。在缩编时可删去高音区的和声，仅在中音区保留一个完整的和弦就够了，低音区则尽可能保持最低声部。

②和弦的低音声部由于处在整个合奏外声部之一的重要地位，应予保留。在大型管弦乐队中，低音声部有大管、长号（偶尔也有低音号）和大提琴、低音提琴。如果总谱中的低音声部是用的两支大管或长号，细分为两个声部，则应保留底下声部。如果是大提琴和低音提琴担任低音声部，在缩编中取舍就有几种不同的情况：

一种是：在原大型总谱中，低音提琴与大提琴系八度进行，缩编到小乐队谱中的时候，保留大提琴声部就可以了。

另一种是低音提琴与大提琴演奏的声部完全不相同，则应保留原低音提琴声部，改由小乐队中的大提琴担任。

再一种是：低音提琴与大提琴以分解和弦形式共同组成一个颇为流动的低音声部，缩编时就应将这两个声部合并起来，由大提琴担任。

如果原大型总谱中是下面这样记谱时：

大提琴 ‖ 0 5 1 5 | 0 5 2 5 ‖　或　‖ 1 5 1 5 | 7 5 2 5 ‖

低音提琴 ‖ 1 0 | 7 0 ‖　　‖ 1 0 | 7 0 ‖

缩编时应注意按下列第一种办法处理才对。

正确的：大提琴 ‖ 1 5 1 5 | 7 5 2 5 ‖

有缺陷的：大提琴 ‖ 0 5 1 5 | 0 5 2 5 ‖

更不理想的：大提琴 ‖ 1 0 | 7 0 ‖

③对原大型总谱中的和声织体，比如长音和弦或某种节奏形态的和弦，或分解和弦等等。在缩编时应保存下来。

④对原大型总谱音乐中所运用的和弦，因为涉及到作者特定的和声构思，在缩编中是不应改变的。

(3) 复调旋律的处理：

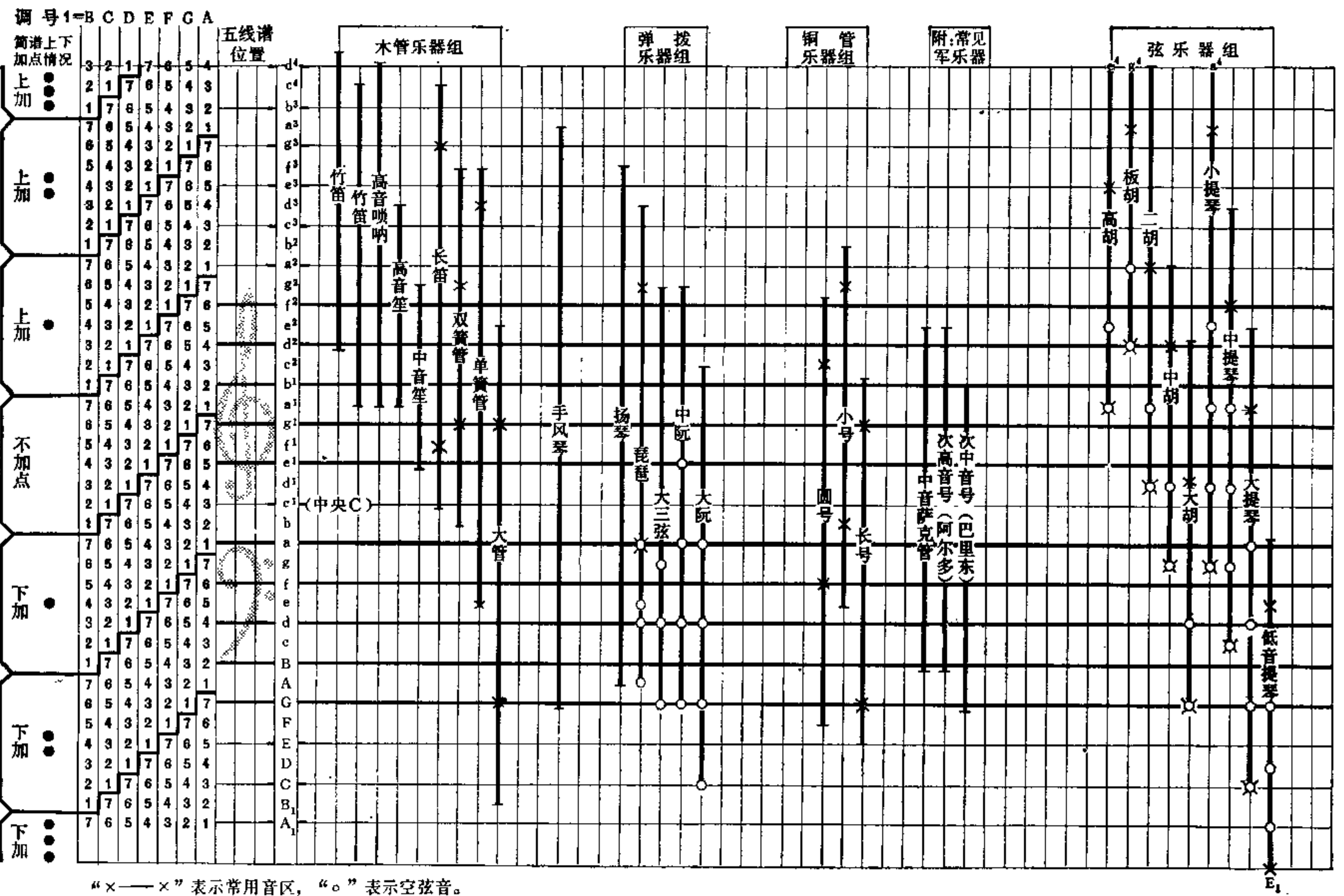
如果小乐队中的乐器安排得过来，可予保留，但如果是具有重要表现意义的复调，比如代表着某个特定人物的旋律片断，则一定要保留。

(4) 在小乐队中，为了保证旋律鲜明，往往就要动用不少乐器，剩下来担任和声声部的乐器就不多了，这时就可考虑充分发挥手风琴的特长，如长音和弦、节奏和弦、分解和弦等，手风琴都可以胜任。在小乐队缩编大型总谱时，手风琴是很起作用的。

需要说明的是，缩编大型总谱也是乐队编配的学习方式之一，因为缩编前必须对它先进行分析，而熟悉并初步了解某些双管制乐队构思的大型总谱，对进一步掌握小型乐队的编配又有不可忽视的作用。加之我们还要自己动手结合小型乐队的实际加以缩编，更可以通过实践进一步学习。

乐队编配需在实践中学习，在创作实践中学习，在排练演出的实践中学习，结合实际的音响效果来学习。我们预祝大家通过实践，学到更多的东西，使我们的乐队能更好地为工农兵服务。

附录：常用乐器音域表



"×——×"表示常用音区，"○"表示空弦音。